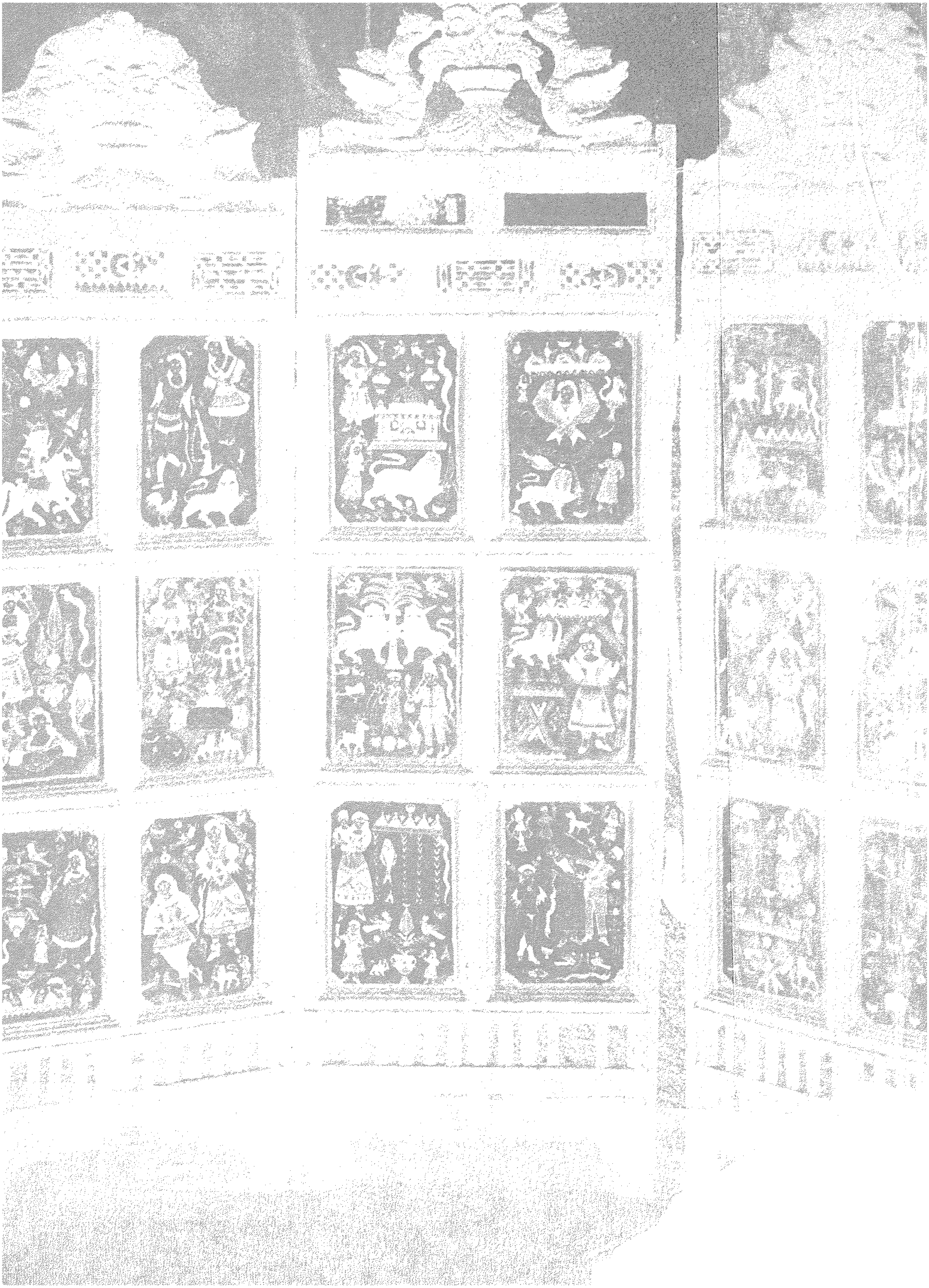




طبعت بمطابع شركة دار الاسكندرية للطباعة
والنشر

تتقدم ادارة الموسوعة بالشكر والعرفان للجمعية الجغرافية المصرية ومركز الفنون الشعبية بالقاهرة ومتحف الأقصر للآثار المصرية وكل من ساهم فى تسهيل مهمتنا الاعلامية فى اصدار هذا الكتاب الذى يساهم بدوره فى نشر الوعى والانتماء لبلدنا الحبيب .

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ الدكتور **عبد الحميد يونس**
الأستاذ الدكتور **نبيلة إبراهيم سالم**
الفنان **حسن محمد عثمان**
الأستاذة **ليلى أحمد عدس**

السيد الأستاذ **محمد صفوت الشريف**

وزير الاعلام رئيساً شرفياً

السيد الأستاذ **نبيـــل عثمـــان**

رئيس الهيئة العامة للاستعلامات مقــررا

الأستاذ الدكتور **عبد الحميد يونس**

الأستاذ الدكتور **نبيلة إبراهيم سالم**

الأستاذ **فوزى عبد الوهاب رضوان**

الفنان **حسن محمد عثمان**

الأستاذة **ليلى أحمد عدس**

اللوحـــات
اشـراف

الأســـتاذة ليلى أحمـد عـدس
الأســـتاذة فتحية حسين خليل
الأســـتاذة هـدى عـلى عـبـده
الأســـتاذة نـاديـة فؤاد رشـيـد
الأســـتاذة سنية عبد المنعم سيف
الأســـتاذة منى الهـامى طـه

المصـــورون

الأســـتاذ عـادل ابـو بكـر
الأســـتاذ أحمـد المغـربى
الأســـتاذ أحمـد قـرنى
الأســـتاذ فتحـى بـركـات
الأســـتاذ أحمـد الخطـيـب
قسم التصوير بالهيئة العامة للاستعلامات

الاخـراج الفنـى

الفنــــان حسـن محمد عثمان

الأستاذة عزيزة حمزة عيد
الأستاذة فتحية حسين خليل
الأستاذة هدى على عبده
الأستاذة نادية فؤاد رشيد
الأستاذة سنية عبد المنعم سيف
الأستاذة منى الهامى طه
الأستاذة علية احمد عطية

فى هـذا العدد : ـ

الموسيقى والغناء والرقص

الفنون التشكيلية والحرف

العادات والتقاليد

تقــديم

ليس أقدر على التعريف بالروح المصرية ، ذات الشخصية المتفردة ، من تقديم بعض نماذج من فنوننا الشعبية التى تمتد جذورها إلى فجر التاريخ ، فى إيقاع دائم متجدد . . تنهل من روافد متعددة لتضيف إلى الذاكرة المحملة بالموروث الحضارى ، المزيد من الإيقاع المتناغم مع العصر الذى تعيشه . .

فالأسطورة المصرية ، والفزورة ، والإيقاع الموسيقى ، والتشكيلات النحتية ، والرسوم الجدارية ، ما هى إلا الأشكال والقوالب المادية التى تتضمن مكنونات هذا الشعب ، وما استقر فى وجدانه ، من معرفة وعادات وتقاليد روحية ومادية .

وفى عالمنا المعاصر الزاخر بالعلوم الحديثة التى تنقلها وسائل الإتصالات بالأقمار الصناعية تشتد حاجتنا إلى التمسك بالقيم الموروثة لنواجه تيارات وأفكار ، هى نتاج التطور السريع ، وفى نفس الوقت قد لا تكون مناسبة للروح المصرية التى ما زالت تعيش فى إطار وحدة متماسكة ، توحد بين القيم الدينية مع الحياة الدنيوية .

والمتأمل للحياة الشعبية المصرية ، عبر التاريخ ، يلمس حرص الشعب المصرى على التمسك بعاداته وتقاليده ، وهو ما نطلق عليه الأصالة المصرية . . وفى نفس الوقت يتطلع إلى المزيد من التقدم عن طريق التعرف على ما يجرى فى العالم الخارجى وهو ما نطلق عليه المعاصرة . .

فالموسيقا الشعبية خرجت من المعابد المصرية القديمة . . وفنون النحت والتصوير ، قدمها المصرى القديم للعالم الخارجى ليتعرف على قيم فنية غير مسبوقة . . وما زالت هى المرجع الأساسى للمبدعين العالميين فى فنون النحت والتصوير .

والفنون الكلامية من قصص ، وأساطير ، وسير شعبية وأغان ، وأمثال . . ما زالت مرجعا هاما للدارسين والمبدعين فى شتى أنحاء العالم . .

وفى هذا الكتاب الذى تقدمه الهيئة العامة للاستعلامات عن الفنون الشعبية المصرية . . تأكيد لقيم أصيلة ما زالت تدفع بالشعب المصرى نحو التقدم والنماء ، فى إطار يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وهو جزء لايتجزء من رسالتها الإعلامية للتعريف بجوهر الشخصية المصرية ودورها الحضارى فى عالمنا الجديد .

لقد حرصت الهيئة العامة للاستعلامات دائما على توثيق المعارف ، وتوضيح الحقائق ، وتسجيل الإنتصارات والإنتكاسات فى أمانة علمية ، ونحن على أبواب قرن جديد من الزمان نحرص على تعميق القيم ، كما نحرص على المشاركة فى بناء مجتمع جديد . . يواكب التطور ويقف على أقدام ثابتة مستلهما تراثه وتاريخه الحضارى . .

وختاما لا يفوتنى أن أتقدم بوافر الشكر للأستاذ الدكتور ممدوح البلتاجى (وزير السياحة الحالى) للجهد الصادق الذى أعطاه لمطبوعات الهيئة العامة للاستعلامات وكان هذا الكتاب أحد روافد المعرفة التى تقدمها الهيئة فى إطار خطتها الإعلامية حتى تتواصل مع القيم التى أرساها كل من تولى رئاسة الهيئة من قبل .

هذا الكتاب لبنة نضيفها إلى صرح البناء الحضارى الذى شيده شعب مصر البناء وحافظت عليه الأجيال المتعاقبة .

نبيل عثمان

رئيس الهيئة العامة للإستعلامات

● تصــدير ●

أولت الهيئة العامة للاستعلامات ، فى السنين الأخيرة ، الأعمال الموسوعية ذات الطابع الحضارى اهتماما كبيرا .

فمن هذه الأعمال الموسوعة ، التى أخرجتها الهيئة الموسوعية المصرية بأجزائها الثلاثة من العصر الفرعونى حتى مصر الإسلامية ومنها سجل رواد الفكر المصرى الحديث وتاريخهم الحافل بالانجازات ، وليس غريبا بعد ذلك أن تفكر الهيئة العامة للاستعلامات فى تقديم موسوعة للتراث الشعبى المصرى بكل فنونه الكلامية والغنائية والموسيقية والحركية والتشكيلية فى صورة كتاب .

وترجع أهمية هذه الموسوعة الى مايلى :

أولا : أنها تعد امتدادا لما خلفه لنا الرواد الأوائل من موسوعات فى التراث الشعبى المصرى ، فقد ترك لنا العلامة أحمد تيمور ثلاثة أعمال موسوعية هى : معجم الأمثال العامية ، ومعجم الكتابات العامية ، ثم معجم التعابير العامية . وكذلك ترك لنا العلامة أحمد أمين ، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية ، وأهم ما يميز هذه الموسوعات أنها ، شأنها شأن الأشياء الفريدة النفيسة ، تزداد قيمتها مع تقادمها .

ثانيا : أن هذه الموسوعة تسد فراغا كبيرا فى المكتبة العربية بالنسبة لكل قارىء مصرى وعربى وأجنبى ، يريد أن يتعرف على شخصية الشعب المصرى وجوانب إبداعه المختلفة مجمعة فى وحدة كبيرة متماسكة ، إذ أن كل شكل من أشكال الابداع التى تقدمها الموسوعة ، تعد لبنة فى هرم حضارى مصرى كبير .

ثالثا : أن الاهتمام العالمى الكبير بجمع مواد التراث الشعبى وحفظه من الضياع مصنفا ومؤرشفا ، كان دافعا لشعوب العالم لأن تقدم تراثها فى أكثر من شكل ، فمنهم من يقدم الدليل العلمى لتراثه ، ومنهم من يقدم الكتب العالمية المختلفة فى هذا المجال ، ومنهم من يقدم الأعمال الموسوعية التى تحتوى على المواد المتنوعة لهذا التراث . وتعد هذه الموسوعة بحق ، بداية على الطريق السليم فى تقديم تراثنا الشعبى للعالم أجمع فى إصدارات مختلفة .

وقد عزمت الهيئة العامة للاستعلامات على إصدار هذه الموسوعة فى مجلد واحد يشمل :

الباب الأول : يحتوى على الفنون الكلامية التى عرفها الشعب المصرى من العصر الفرعونى حتى اليوم ، وتشتمل على الأساطير والقصص بأنواعه ، الغنائى وغير الغنائى ، والسير الشعبية والأغانى والألغاز والأمثال .

كما يحتوى **الباب الثانى** على فنون الموسيقا والغناء والرقص والألعاب الشعبية . ويختص **الباب الثالث** بالفنون التشكيلية الشعبية المختلفة ، مثل فن العمارة والنسيج والسجاد والأزياء والخزف والزجاج والتصوير الجدارى .

أما **الباب الرابع والأخير** فيشتمل على العادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية .

وقد حرصت الموسوعة على أن تكون ممثلة لجميع الفنون الشعبية المصرية كما حرصت على أن تمتد بهذه الفنون إلى أبعادها التاريخية تأكيدا لأصالتها وأصالة شخصية الشعب الذى أبدعها . ولهذا فإن هذه الفنون تتسم بالقدم والحداثة معا ، فهى أشبه بالطبقات الچيولوچية المتراصة بعضها فوق بعض ، وإذا كانت كل طبقة تنتمى إلى حقبة من الحقب التاريخية ، فهى جميعا تعد كتلة واحدة متماسكة .

وقد كان الشعب المصرى حريصا ، على مر العصور ، على المحافظة على إرث الماضى ولكنه فى الوقت نفسه ، كان حريصا على أن يضيف الشىء الكثير إلى ما ترسب فى ذاكرته وفكره وسلوكه ، ما ينسجم مع شخصيته وطبيعته وعقيدته الدينية ، وبقدر ما كان يحتفظ فى ذاكرته من رواسب الماضى ، كان يحور كثيرا منها حتى تخرج منسجمة مع تراثه الكلى الذى يحمل فلسفته فى الحياة وقيمه الدينية والدنيوية .

فإيمان الشعب المصرى بوحدة الحياة الدينية والدنيوية على سبيل المثال ، وهو يعد من أهم عناصر التعبير فى تراثه ، يبدو ممثلا تمثيلا قويا فى كل تراثه الشعبى ، ابتداء من العصر الفرعونى حتى اليوم . وسوف يرى القارىء فى كل جزء من أجزاء الموسوعة ، إلى أى حد يتحقق هذا القول فى كل أشكاله الإبداعية .

فا الموسيقا الدينية المصرية ، على سبيل المثال ، بدأت مسارها من المعبد الفرعونى ، ثم تركت اثارها بعد ذلك بآلاف السنين على الكنيسة القبطية ثم فى الإنشاد الدينى الإسلامى ، كما يقول المتخصصون فى تاريخ الموسيقى المصرية .

وبعض الألعاب التى مازال الأطفال يلعبونها فى الريف والأحياء الشعبية هى بعينها الألعاب التى لعبها المصرى القديم . ومن ذلك لعبة الحوكشة التى أخذها العالم الغربى ليطورها إلى لعبة الهوكى . وكذلك لعبة اللجم الشبيهة بلعبة « البيس بول » وكل هذه الألعاب مصورة على جدران المعابد .

وقد استمر الاحتفال بعيد وفاء النيل من العصر الفرعونى حتى العصر الفاطمى فالأيوبى فالمملوكى فالعثمانى . بل ان المصريين ، كانوا ، حتى زمن ليس بالبعيد ، يحتفلون بعيد وفاء النيل وكسر الخليج .

وقد كان المصريون القدماء يعتقدون أن الإله آمون يخرج من معبد الكرنك متوجها إلى معبد الأقصر ليجتمع بالآلهة « آبيت » آلهة الحمل والولادة لينجب منها نسلا الهياً . وبهذه المناسبة كان يجتمع فرعون مصر بالملكة زوجته ، فى عيد أول السنة الجديدة إحياءاً وتكرارا لهذا الاحتفال المقدس .

ويرى الباحثون الفولكلوريون أن الاحتفال بمولد سيدى *أبى* الحجاج الأقصرى ، يعد شكلا دينيا حديثا للطقس الفرعونى القديم . كما يرى الباحثون فى موسيقى الأجناس ، ان أداء الاحتفال الدينى المصرى القديم ، كان يأخذ شكل الإنشاد الفردى الذى يؤديه الكاهن ، والإنشاد الجماعى الذى يؤديه الأهالى ، وذلك إلى جانب الرقصات المصاحبة للأغانى والضرب على الآلات المتمثلة فى الطبلة والعود والنفير . وهم يرون أن إنشاد الطرق الصوفية لايخرج عن هذا النظام .

على أن التراث الشعبى المصرى لايقتصر على الموروث القديم المطور فحسب ، بل يتسع ليحتضن ما قد يكون وافدا . وفى هذه الحالة لابد لهذا الوافد من أن يتشكل بتأثير البيئة المحلية . فقد استقبلت مصر فن خيال الظل على سبيل المثال . وسرعان ما استقل هذا الفن عن مصدره الأصلى وازدهر فى البيئة المصرية الداخلية ، وبلغ أوج ازدهاره فى العصرين المملوكى والعثمانى .

واستقبل التراث المصرى الكثير من الرقصات البدوية مع البدو الوافدين . وبعد

فترة من استقرارهم أصبحت لهم رقصاتهم التى يشتهر بها البدو فى مصر ، ومنها رقصة الكف التى يصاحبها غناء الشتاوة والغناوة والمجرورة . ومنها كذلك رقصة التحطيب التى ربماكانت تحويرا لرقصة السيوف العربية .

أما مظاهر الفنون التشكيلية الشعبية المتمثلة فى الحلى والخرط الخشبى والخزف والنسيج والزجاج وصناعة الكليم وغير ذلك من الفنون الشعبية ، فتعد كذلك إرثا قديما يرجع إلى زمن الفراعنة . وقد ظل هذا الإرث ينمو ويتضخم إلى أن وصل أوجه مع ازدهار الفن الإسلامى .

وليس بوسعنا ، عزيزى القارىء ، أن نسرد فى هذه العجالة ، ما تحتوى عليه موسوعتك. وربما كانت الإشارات العاجلة كافية لتشويقك للولوج بداخلها . فلنتركك إذن لتستمتع بها وإذا كنت مصريا أو عربيا أو أجنبيا ، ولم تتح لك فرصة رؤية بعض مواد هذا التراث الفنى الثرى ، فلتمنح من هذه الموسوعة ما وسعك ذلك .

ولا نتمنى إلا أن تكون راضيا عنها ، مفيدا منها . .

والله ولى التوفيق . . . . .

أ . د . نبيلة إبراهيم



الأدب الشعبى

● الأسطورة فى المأثورات الشعبية ● فلكلور مصر القديمة ● الأدب الشعبى فى العصر القبطى ● الفلكلور فى العصرين المملوكى والعثمانى ● مصر فى السير الشعبية ● المثل الشعبى ● القيم الأخلاقية فى القصص الشعبى ● الأغنية الشعبية

مقدمة

في البدء كانت الكلمة :

قال تعالى : « بديع السموات والأرض واذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون » .

(سورة البقرة ١١٧)

وقال تعالى : « وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئونى بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين » .

(سورة البقرة ٣١)

وقال تعالى : « فتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه إنه هـو التواب الرحيم » .

(سورة البقرة ٣٧)

استاذ دكتور / نبيلة ابراهيم

فمنذ بداية الخلق كانت الكلمة المنطوقة وسيلة التواصل بين الخالق والمخلوق . ثم أصبحت وسيلة التراسل والتواصل بين الناس بعضهم بعضا .

والتراث الشعبى يقوم أساسا على الكلمة المنطوقة . فبالكلمة يتخاطب الناس ويعبرون عن مشاعرهم وأفكارهم . وبالكلمة يغنون ويقولون الحكم ويبدعون الحكايات وينلقون الأخبار ، ويتوسلون بطقوس سحرهم بل إن الكلمة كثيرا ما تكون عنصرا أساسيا فى تشكيلاتهم الفنية .

وليس غريبا أن يبتدع الإنسان التعبير الفنى بالكلمة إلى جانب الاستخدام النفعى لها فى حياته اليومية . وليس غريبا أن يبتدع الإنسان فى جميع أنحاء العالم أشكالا واحدة من التعبير الفنى بالكلمة ، فكل شعوب العالم عرفت الأسطورة ، والقص الشعبى بأشكاله المتنوعة حتى الغنائى منه . وكلها عرفت الأمثال والأقوال المأثورة والألغاز والأغانى والتعاويذ . ذلك ان هذه الأشكال جميعا يلبى كل منها حاجة أساسية فى حياة الإنسان اينما كان . ولكن بقدر ما تتحد الإنسانية فى سمات عقلية ودينية ودنيوية مشتركة ، يظل الاختلاف بيناً فيما بينها فى إطار هذه الأشكال الثابتة من التعبير .

ومن هنا يأتى حرص شعوب العالم ، بخاصة المتحضرة منه ، على جمع تراثها الخاص بها . وتسجيله ونشره ، لأنه بدون هذا الاهتمام ، لن تبرز هوية كل شعب على حدة ، ولن تبرز أهم سماته الحضارية والفكرية .

ولم يكن الرواد الأوائل فى مصر فى عصر التنوير منذ القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين بمنأى عن الإحساس بقيمة التعبير الشعبى بالكلمة ولهذا فإنه على الرغم من اهتمامات هؤلاء الرواد الأوائل ، البعيدة عن التراث الشعبى ، فقد أدخلوه فى إطار فكرهم . فكان أن ألف أحمد تيمور موسوعة الأمثال الشعبية المصرية وكذلك موسوعة الكنايات العامية ثم الألفاظ العامية ، وكان ان ألف أحمد أمين ، صاحب موسوعات الحضارة الإسلامية التى سجلت حركة الفكر الإسلامى فى فجره وضحاه وظهره - ألف قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية .

ثم تأتى هذه الموسوعة لتتوج هذه المحاولات ، بعد أن أصبح التراث الشعبى محط اهتمام الباحثين فى الجامعات وأكاديمية الفنون ومراكز البحوث ، وبعد أن أصبح لدينا مركز دأب منذ عام ١٩٥٧ على جمع التراث الشعبى وتسجيله وتصنيفه وأرشفته .

ويتصدر الجزء الأدبى هذه الموسوعة التى سوف تظهر آجزاؤها الثلاثة الأخرى تباعا . وقد رأينا أن تكون العصور المختلفة التى مرت بها الحضارة المصرية ممثلة فى هذا الجزء وأول تلك العصور ، بطبيعة الحال ، هو العصر الفرعونى ولم يكن العصر الفرعونى ثريا فى أساطيره الدينية فحسب ، بل كان ثريا فى مادته الأدبية كذلك . ولهذا فقد حظى العصر الفرعونى ببحثين : البحث الأول عن علاقة المصرى القديم بالظواهر الطبيعية التى رفعها إلى درجة التقديس ، فنسج حولها أساطيره الخالدة . ويركز البحث على علاقة المصرى القديم بالشمس اولا ثم بالنيل ثانيا .

أما الشمس فقد رآها المصرى القديم النور الإلهى الذى لا يخبو على أرض مصر على مدار السنة ، فهى سر الدفء والحياة للانسان والحيوان والنبات فى أرض الوادى . وأما النيل فهو واهب الخير لأرض مصر من ناحية ، والطريق إلى الجنة من ناحية أخرى . ثم تجتمع الشمس والنيل فى رمز واحد عندما تمر فيه مراكب الشمس حاملة الفرعون المتوفى لتوصله إلى جنة الخلد . على أن أدب المصريين القدماء لم يكن أساطير فحسب ، فالأساطير مكانها المعبد حيث تجرى الطقوس فى أوقات دورية . أما فى الحياة اليومية ، فكان الناس يتبادلون فيما بينهم أدبا من نوع أخر ، وان لم ينفصل كلية عن الدين . وقد حرص المصريون القدماء على أن تكون الكلمة

أداة توصيل للحكمة وآداب السلوك . يقول حكيمهم : « فالرجل يموت وتصبح جثته جيفة قذرة ، وكذلك تصبح كل ذريته ترابا ، ولكن الكتب تجعله مذكورا فى فم من يلقيها . وأن كتابا واحدا لأكثر نفعا من بيت مؤسس ، ومن بيت فى الغرب » .

وقد ظل المصريون القدماء حريصين على رواية تراثهم من الحكايات والأمثال والحِكم ، وعلى الاحتفاظ بأعيادهم واحتفالاتهم وتقاليدهم ، حتى زار هيرودوت مصر فوجد الناس يحفظون كل هذا فى ضمائرهم ، فاستمع اليهم ودون عنهم ما سجله فى كتابه الخالد : « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

لقد كان القص الشعبى المصرى القديم متطورا الى درجة ان بعض الأنماط القصصية التى عرفت وانتشرت فى جميع انحاء العالم ، كان مصدرها القص المصرى القديم ، كما أشار إلى ذلك دارسو القصص الشعبى بحق .

على ان التراث الشعبى المصرى القديم لم يبق حبيس تاريخهم ، بل تجاوز العصور الفرعونية ، إلى ما بعدها من عصور .

فقد كان عيد وفاء النيل احتفالا مصريا قديما . وكان يصحب هذا الاحتفال تقليد له مغزاه الأنثروبولوچى ، إذ كانوا يلقون فى مجرى النيل عروسا مزدانة لتمنح النيل على الدوام الشباب المتجدد . وقد استمر هذا الاحتفال بعد ذلك ، وكان تقليدا حرص الشعب المصرى على إتباعه قرونا طويلة .

فقد كان السلطان فى العصور الفاطمية والأيوبية والمملوكية يركب السفينة السلطانية ويسير فى النيل حتى فم الخليج حيث يقام سد من قبل . ثم يضرب السد بمعول فيتدفق الماء وتنجرف معه عروس دمية مزدانة ، فتجرى مع جريانه ، وقد كان يصادف هذا الاحتفال عيد الشهيد عند الأقباط ، وعندئذ يلتحم الاحتفال الفرعونى والقبطى والاسلامى ، وتختلط الاحتفالات لتكون شاهدا على وحدة تاريخ الشعب المصرى .

ويستمر التراث الشعبى مواكبا متغيرات التاريخ . فيضاف إلى جانب الاحتفالات ذات الأصل القديم ، إحتفالات قبطية وإسلامية مثل الاحتفال بالمولد النبوى وعاشوراء والأولياء والقديسين .

ثم يلتقط الشعب المصرى فن خيال الظل ويبرعون فيه وحيث أن خيال الظل فن يعتمد على الكلمة التى تصاغ منها التمثيليات ، فلابد أن يكشف هذا الفن الوافد فى النهاية عن روح مصرية صميمة ، وعن هموم وآمال الشعب المصرى .

وكما كانت أرض مصر خصبة لنمو فن خيال الظل ، كذلك كان استعدادها قويا لاستقبال فن السِيرْ الشعبية العربية ، الى درجة أنه يمكن القول أن السير الشعبية العربية جميعها اكتملت فى مصر .

ثم نأتى إلى الفنون القولية الشعبية المعاصرة التى تعد حصيلة تراكمات العصور الحضارية التى مرت بها مصر ، ونعنى بذلك القص الشعبى السردى والغنائى والأمثال والألغاز والأغانى . وكل هذه الأشكال غنية بقيمها ومضامينها ، فبقدر ما تتميز بقيمها الجمالية العالية ، تؤدى وظيفتها النفعية فى الحياة . وليس هناك أبعد نفعا للناس من أن يذكرهم تراثهم القولى على الدوام بما يساعد على بقاء الحياة ، ولم شمل الناس فى وحدة واحدة ، وترسيخ القيم الدينية المتوارثة الأصيلة .

ومن ثم ، فإن هذه الأشكال الأدبية جميعا تعد مجالا خصبا لدراسات القدرة الجمالية لدى الشعب المصرى فى توظيف الرموز واستخدام فن التمثيل من ناحية ، ثم فى قدرته على ابتداع الشكل الفنى المحكم من ناحية ثانية ، ثم أخيرا فى توظيف كل هذه العناصر فى بث المضمون القيمى من خلال الإشعاعات الدلالية للغة الفنية .

ولا يسعنا ، بعد هذا التقديم للجزء الأدبى من هذه الموسوعة الكبيرة بحجمها ومحتواها ، سوى أن نشكر الهيئة العامة للاستعلامات على هذه البادرة الطيبة التى تساهم بها إسهاما جليلا فى الحفاظ على تراث مصر ، أرض الكنانة وذخيرة التراث الإنسانى .

الأسطورة في
المأثورات الشعبية المصرية

بقلم الأستاذ الدكتور / عبد الحميد يونس



إذا كانت الأسطورة ترتبط فى الاستعمال اليومى بالخوارق التى تتجاوز الواقع والمعقول فذلك يدل على عراقتها ، وهو ما يمكن أن يتتبعه الدارسون فى بعض التصورات والممارسات والتقاليد . . ومصطلح « أسطورة » هو ما استخدمه الغربيون فى كلمة « MYTH »ونحن فى تحدثنا عن الأسطورة نقصد المادة التى أصبح لها علم خاص يقوم بدراستها ، ومن هنا بدأنا نعترف بأهمية هذه المادة من ناحية ، وبقيمة دراستها العلمية من ناحية أخرى . ولكننا يجب أن نشير إلى أن مصطلح « الميثولوجيا » إنما يدل على المادة التى أصبح لدراستها العلم الخاص بها ، والتحم هذا المصطلح فى اللغات الغربية وأصبح يدل على المادة ويدل فى الوقت نفسه على العلم المتخصص فى دراستها . وكثيرا ما نجد تصنيف الأساطير على أساس القوميات والحضارات ، وتنشر الأساطير البابلية والآشورية والمصرية بعناوين تستخدم مصطلح الميثولوجيا كأن يقال : الميثولوجيا البابلية والآشورية والميثولوجيا المصرية وهكذا .

ولسنا فى حاجة إلى أن نفصل القول فى اختلاف الدارسين حول تعريف الأسطورة ويكفينا أن نسجل آخر ما كان المتخصصون يجمعون عليه ، وهو أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائى ، بل والذى سار على درب الحضارة القديمة فى بواكير فجرها ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعى وأولويات المعرفة ، وهى تنزع فى تفسيرها إلى التشخيص والتجسيم والتمثيل ، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع ، وقد تستوعب تشكيل المادة .

وتاريخ مصر القديمة يزخر بالمقومات الطبيعية البارزة التى واجهها الإنسان فى تلك الأحقاب مواجهة أسطورية . ومن أهم هذه المقومات « الشمس » وهى التى فرضت على كل من يصف مصر أن يضع الشمس فى مكان الصدارة ، فهى التى « تكاد تبدو سافرة النهار بطوله على مدى العام ، ولا ترمد عينها إلا قليلا . ومن هنا قدسها المصريون الأقدمون ولاحظوا دورتها ، وقاسوا عليها فترات الزمن فى اليوم ، نهاره وليله ، وفتراته من السنة فصولا محددة ، وجعلوا من ذلك كله تقويما من أدق التقاويم » . . ولا تزال بقايا أثرية من التصور الأسطورى للشمس تعيش فى بعض مواسم المصريين وعاداتهم ، فأشعة الشمس تنقش على الكعك ، كما أن الصغار يرمون بأسنانهم اللبنية المخلوعة فى عين الشمس وهم ينادون : يا شمس ياشموسة ، خدى سنة الجاموسة وهاتى سنة العروسة .

وتتركز الرموز الأسطورية فى الإله « رع » وهو إله الشمس والعالم فى المدينة التى تنسب إلى هذا الكوكب ، وهى مدينة الشمس التى عرفها الإغريق فيما بعد باسم هليوبوليس وهى فى شمال القاهرة . وكانت عبادة رع منتشرة فى مصر القديمة وظلت عبادته سائدة فيها ردحا كبيراً من الزمن . وفى مدينة الشمس رمز إلى رع بثور ممفيس ، وكان كبير الآلهة فى بعض المجموعات المقدسة فى مصر القديمة . وفى مركز عبادته بمدينة الشمس كانت هناك الشجرة المقدسة التى تنسب إلى الشمس أيضا ، ويعد رع خالق البشر فى الأسطورة المصرية القديمة . ومن أهم المراحل التى مر بها رع وآخرها ، أنه أجلس نفسه على « نوت » ، أى السماء التى حولت نفسها إلى البقرة السماوية العظيمة التى تستوعب السموات التى لا يزال « رع » ، الشمس ، يتربع فوقها .

وارتبط هذا التصور الذى شخصه المصريون القدماء بالظاهرة الطبيعية التى أسبغت الاستقرار فى هذه البقعة من الأرض بما أعانت به الحياة من خصب وفلاحة ، وهذه الظاهرة هى النيل . ومن هنا اتسع التشخيص لكوكب الشمس بحيث يستوعب النيل وهو النهر الذى اقتحم الصحراء . فأصبح المحيط السماوى الذى يعتبره إله الشمس يشبه عبور فرعون للنيل ، ويتخذ أداة هذا العبور وهى الزورق . والدارسون لهذا التصور الأسطورى يتابعون مراحل العقيدة الشمسية القديمة ، ويكشفون عن مسايرة هذا التصور للدلالات والرموز المتعددة التى التحمت بإسباغ الحياة الإنسانية بما تنزع إليه من تشخيص وتجسيم . ويقول الأثرى المشهور جيمس هنرى برستد : « . . . من المحتمل جدا أن أقدم صورة تخيلها المصرى لإله الشمس يرجع تاريخها إلى العهد الذى لا يزال فيه مصريو عصر ما قبل التاريخ يعيشون عيشة الصيد فى منابع الدلتا ، وذلك عندما تخيلوا إله الشمس فى شكل صياد يدفع أو يجدف فى زورق يشبه الرمث المؤلف من حزمتين من الغاب ؛ ليعبر به مستنقعات الغاب ، ولاتزال لمحات عن هذا التصور العتيق محفوظة لنا فى أقدم فقرات « متون الأهرام » ، إذ كثيرا ما نجد فيها إله الشمس مصورا بصورة إنسان يجدف عبر المستنقعات السماوية فى زورق الغاب المزدوج . وهذا هو « رع » أى الشمس المجسمة التى تصورها أقدم سكان وادى النيل من قبل فى شكل إنسان جعلوا مقره « هليوبوليس » (عين شمس) حيث حل محل إله شمس قديم يدعى « آتوم » وأصبح أعظم إله فى مصر .

والأسطورة ـ كما قلنا من قبل ـ تتوسل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشكيل المادة ، وهو ما دفع المتخصصين فى الميثولوجيا إلى أن يحكموا عليها بأنها أصل كل الفنون والعلوم . وكانت الأسطورة تشخص الآلهة بصور الملوك كما كانت تبرز الملوك فى صور الآلهة ، وهو ما يواجهه كل من يعرض للحضارة المصرية القديمة . وهذا هو « بتاح » كبير الآلهة والخالق فى مثوى الآلهة بممفيس . ولقد عثر علماء المصريات على نصوص بردية تسجل ما يشبه التمثيلية فى مراسيم العقيدة الخاصة بهذا الإله . ويصف « برستد » النص التمثيلى الذى يقوم على الحوار بين الإلهين ، وفى هذه الوثيقة الأثرية نجد غالبا عند بداية كل عبارة من تلك العبارات علامتين هيروغليفيتين تدلان على اسمى إلهين ، والعلامتان مرتبطتان فى وضع يجعل كلا منهما تواجه الأخرى كأن كلا الإلهين يحادث أحدهما الآخر ، وهذا يطابق محتويات المتن فإنها تثبت أنهما كانا يتحادثان فعلا .

وهذا الحوار يظهر التوسل بالتمثيل فى الأسطورة المصرية القديمة . ثم إن اقترانه بتباشير التأمل الفلسفى ، ما يدل على تطور الأسطورة المصرية . ومن الأدلة على ذلك أن « بتاح » ، إله منف ، يقوم فى هذه التمثيلية بدور إله الشمس الذى كان يعد إله مصر الأسمى ، وأن يحكى مكانة إله الشمس ويتخذ مكانة هذا الإله فى مسار التاريخ المصرى للعقيدة القديمة . وسيادة منف تعكس النزوع إلى جعلها مركزا للحكم . ولكننا يجب أن نسجل أن ظهور هذه التمثيلية فى منف لا ينافى أن أصلها كان بلا شك بلدة « عين شمس » ؛ ذلك لأننا نجد فيها الاتجاه الدينى الذى امتاز به « كهنة » عين شمس ، وهو الاتجاه الذى وصلوا به إلى المرحلة التى أخذ عنها كهنة « منف » فى تمجيد إلههم « بتاح » .

ونحن إلى اليوم نعرف الموضع الذى انبثقت فيه الأساطير الشمسية باسم « عين شمس » . . وهو ما يؤكد الرمز فى البنية الأسطورية ، وهذا يدفعنا إلى أن نشير إلى مثل واحد من هذه الرموز الفنية المشهورة ، وهو تصوير الشمس « بالعين » التى تعد عند الإنسان الأصل المباشر للمنظور والقدرة على تصوره ، وبذلك أصبحت وسيلة إلى الهداية والمعرفة معا ، ولقد احتفل بها الإنسان القديم احتفال الفنان التشكيلى الحديث ، ولم يكن عجيبا أن تكون العين أشيع الرموز الميثولوجية عند المصريين القدماء . ولقد سجل علماء الآثار المصرية أن العين كانت عند المصريين تعبر عما كانت تدل عليه فى العصر الحجرى الأخير من تجسيد لآلهة الخصوبة التى كان يرمز لها بعين واحدة أو أكثر من ربوع آسيا وأوروبا . ولكن العين المصرية المقدسة كانت معقدة ومشخصة فى وقت معا ، ولقد ظلت العين ، عند المصريين القدماء ، رمزا أسطوريا على الآلهة الكبرى ، مهما اتخذت لها من أسماء ، تختلف باختلاف الأقاليم ولابد أن نسجل ما يذكره المؤرخون من أن الإله الأكبر كان فى فجر التاريخ المصرى القديم يشخص فى صورة صقر جاثم على أحد المبانى ، أو خارج من المياه الكونية الأولى وكانت عينه اليمنى هى الشمس واليسرى هى القمر .

وقد تطور هذا الرمز الأسطورى للعين على مدى التاريخ القديم وأخذ يعكس المراقبة العليا لما يصدر عن الإنسان من أعمال ومواقف ، إلى جانب تصوير الوظيفة المباشرة لإشاعة النور وتبديد الظلام ؛ لكى يستطيع الإنسان أن يشاهد ما حوله من ظواهر وكائنات . وهكذا نجد أن عين الإله الأكبر هى إلهة الكون العظمى فى الأسطورة المصرية القديمة . وتسترسل الأسطورة فتحكى أنها انطلقت فى المياه الكونية الأولى ، استجابة لأمر الإله الأكبر ؛ لإحضار ولديه شو وتفنوت . وعندما عادت وجدت أن عينا أخرى حلت محلها فى وجه الإله الأكبر وهذا يفسر غضبها الذى يجسم بدوره نقطة التحول فى الكون ؛ ذلك

حتحور



ايزيس



لأن العين لا يمكن أن يسكن روعها تماما ، وحولها الإله إلى كوبرا ، تعمل على حمايته وطرد أعدائه ، وتلتف حول جبينه . وللشمس تبعا لذلك دلالتان ، فهى ترمز إلى البيت الملكى وما له من جاه وسلطان ، وترمز فى الوقت نفسه إلى الشمس المنيرة الحارقة .

والمقوم الثانى بعد الشمس من مقومات الشخصية المصرية هو « النيل » الذى ارتبط بالتحول العظيم الذى حول مصر فى أقدم العصور من البداوة إلى الاستقرار الزراعى . والأسطورة التى تشخص هذا التحول هى أسطورة « إيزيس وأوزوريس وحورس » ، وهى تعد من أشهر الأساطير فى العالم . ولابد أن نسجل أن هذه الأسطورة انتقلت من مصر إلى شعوب العالم القديم وبخاصة عند اليونان . والملاحظة الأولى التى يجمع عليها الدارسون أن أبطالها تحولوا إلى أسماء إغريقية . ومن المشهور الآن ترديد أسماء « أوزوريس » وإيزيس وحورس وتيفون ونفتيس . . وهى الصيغ اليونانية ، أما الأصل المصرى فهو « إيز وأوزير وحور وست ونفت » ، ولا تزال هذه الأسطورة فى شخوصها وأحداثها ورموزها محل إعجاب العالم ، وقد استلهمت فى الأدب ، ونحن نذكر أديبنا المصرى توفيق الحكيم الذى صدرت له مسرحية تشخص هذه الأسطورة ، وحسبنا أن نتوقف عند محورها الأساسى وهو شخصية « أوزير » .

وكان الفراعنة فى الدولة الحديثة يقولون فى دعائهم لأوزير : « إنك النيل ، حقا ، عظيم فى الحقول فى باكورة الفصول ، فالآلهة والناس يعيشون بالندى الذى فيك » ، وبذلك اقترن بالخصوبة والحياة ؛ لعلاقة الماء به ، ومن الواضح أن أوزير أصبح تجسيما أو تشخيصا للماء ، أى أنه هو والماء بنية واحدة ، كان المصرى القديم يراها فى مجرى النيل وفى الينابيع التى تلتحم بهذا المجرى ولو بطريق غير منظور ، وظهر المقوم الثانى للشخصية المصرية فى أثر ماء النيل فى التربة ، وهو الذى حول هذه البقعة إلى أرض خصبة ، ومن ثم

جسم أوزير امتياز مصر للإستقرار الزراعى ، إذ أصبح مورد التواصل الذى امتازت به مصر ، وجمع بين الدلالة فى الرمز الأسطورى على مياه النيل من ناحية ، وعلى الخصوبة والاستقلال الزراعى من ناحية أخرى . وقد ذكر « بريستد » فى كتابه فجر الضمير أن هناك شاهدا على ذلك إذ قال : « . . وقد أيد هذا الرأى وأكثر منه ما جاء فى أنشودة من عهد القرن الثانى عشر ق . م . إذ إنها لم تقتصر على تأحيد « أوزير » بالتربة بل أحدته هو والأرض كلها ، فتقول عنه تلك الأنشودة : أنت النيل الذى ينبع من عرق يديك ، وإنك تنفث الهواء الذى فى حلقومك إلى أنوف الناس فوهبت القداسة لما يعيش عليه الناس . وكذلك توجد فى أنفك الشجرة وخضرتها والأعشاب والنباتات والشعير والقمح وشجرة الحياة .

وهذه الأسطورة المتكاملة ترمز إلى نظرة كونية فسيحة كما ترمز إلى الطبيعة ، وقد مر بنا أنها شخصت الشمس والنيل والتربة الخصبية . وحسبنا أن نعرض لمسارها وهو ما يدل على عنايتها بتفسير الظواهر وكأنها جوارح لما فى التشخيص من جزئيات ، بل إنها تدل على مراحل تشرح بالنهج الأسطورى ما تعكسه البيئة المصرية من حركة ومن التحام ومن وحدة . . وأولى مراحل هذه الأسطورة ـ كما رواها بلوتارك ـ أن إلهة السماء (توت) خانت زوجها (رع) مع إله الأرض (سب) وعلم إله الشمس (رع) بهذه الخيانة فغضب وصب عليها لعنته وقضى بألا تتخلص من حملها فى أى شهر من شهور السنة . وتوسل الإله (توت) بالحيلة لإنقاذ حبيبته (نوت) ، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثانى والسبعين من كل يوم فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التى كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوما فقط . وهذا هو الأصل الأسطورى الذى يفسر ظاهرة أيام النسىء الخمسة التى تضاف كل عام إلى التقويم المصرى حتى يساير التقويم الشمسى .

وهكذا استنقذت نوت من لعنة « رع » وأنجبت فى اليوم الأول من أيام النسىء « أوزير » وفى الثانى « حور الكبير » وفى الثالث « ست » وفى الرابع « إيز » وفى الخامس « نفت » . وتزوج « أوزير » من اخته « إيز » كما تزوج ست من أخته « نفت » .

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل فى تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعى إنما يعود إلى « أوزير » الذى علمهم زراعة القمح والشعير وللذرة ، فأحبه الشعب ورفعه إلى مصاف الآلهة . وما كان من أخيه ست إلا أن حقد عليه هذه المكانة فى نفوس الناس وكاد له مع جمع من معاونيه وصنع له تابوتا نفيسا على قد جسمه ، ثم أقام حفلا دعا إليه أصدقاءه المتآمرين معه واستدرج بعد ذلك أخاه إلى هذا الحفل ومد الطعام والشراب . وبينما كان الجميع يصفقون أحضر « ست » التابوت النفيس وأعلن أنه من نصيب الذى يكون على قده . وتبارى الحضور فى قياس أجسامهم بالرقاد فى التابوت ، وأخيرا جاء دور « أوزير » الذى تقدم بعد إلحاح ورقد فى هذا التابوت وإذا بالمتآمرين يسرعون بإحكام غطائه وصب الرصاص عليه ثم ألقوا بالتابوت الذى سجى فيه « أوزير » فى نهر النيل

وعرفت إيزيس ما حاق بزوجها فجزت خصلة من شعرها وارتدت ثوب الحداد وانطلقت تبحث مولولة نائحة على جثمان زوجها . ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التى ينبت فيها نبات البردى ويصحبتها سبع عقارب . . وتذهب الأسطورة إلى أن « إيز » وضعت طفلا كانت قد حملت به ، وهى ترفرف بجناحيها فى صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . واتفق أن لدغت عقرب طفلها « حورس الصغير » الذى فارق الحياة أو كاد فتضرعت الأم إلى الإله « رع » أن ينقذ طفلها من براثن الموت ، فتوقف « رع » بمركبة الشمس فى الفضاء وبعث إليها بالإله « توت » الذى علمها رقية خلصت « حور الصغير » من السم وبعثت الحياة فى أوصاله .

وحملت مياه النهر التابوت الذى يضم جسد « أوزير » إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى مدينة ببلوس فى سوريا . وما كاد التابوت يصل إلى الشاطىء حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » وضمت التابوت بما يحمل فى أطوائها . وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة فراعه حسنها وأمر بقطعها وصنع منها عمودا لقصره دون أن يدور بخلده أن فى باطنها تابوت « أوزير » .

واستطاعت « إيز » بعد أهوال أن تبلغ مدينة « ببلوس » بعد أن سمعت بما حدث للتابوت وجلست رثة الثياب تبكى وتنوح بجوار البئر . ولاذت بالصمت . حتى إذا أقبلت عليها وصيفات الملكة هشت لهن وضفرت لهن شعورهن ونفثت فيهن عطرا ذكيا من جسدها الإلهى . واستفسرت الملكة عن السر فى زينة وصيفاتها وعطرهن ، فأبلغنا نبأ السيدة الغريبة بجوار البئر فأرسلت فى طلبها وجعلتها مرضعا لوليدها . وحومت « إيز » فى صورة عصفورة الجنة حول العمود الذى يضم جثمان زوجها . ثم صارحت إيزيس الملكة بسرها وألحت عليها أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه .

وهكذا حصلت « إيز » على التابوت وكشفت غطاءه وجثت على قدميها بجوار جثمان زوجها وولولت بصوت جهورى وانطلقت بكنزها الثمين عائدة إلى مصر .

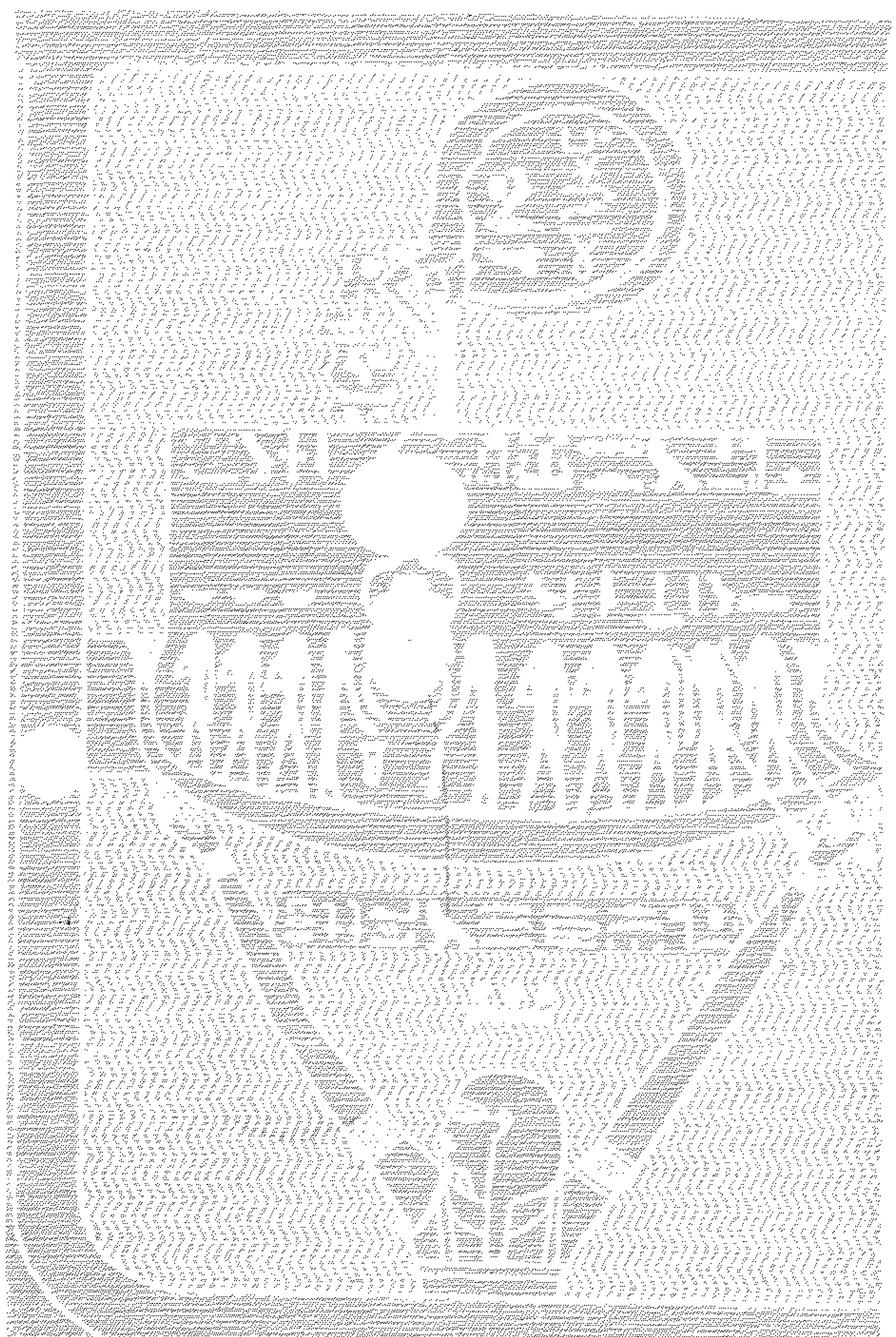
وتسترسل الأسطورة تروى كيف بلغت « إيز » أرض مصر ووضعت التابوت على تربتها وراحت تبحث عن ولدها « حور » فى مدينة « بوتو » . واتفق أن كان « ست » يطارد خنزيرا بريا فعثر على التابوت وتعرف عليه فى ليلة مقمرة . وأمعن « ست » فى كيده لأخيه « أوزير » فمزق جثمانه أربعة عشر شِلْوا وفرقها فى مواضع مختلفة .

وانطلقت « إيز » فى رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها واتخذت قاربا من البردى ، ويبدو أن هذا هو السبب فى أن التماسيح لا تؤذى المستقلين لهذه القوارب المجدولة من البردى ، لأنها ـ فيما كان يعتقد المصريون ـ كانت تتحاشى الإلهة « إيز » وتخاف نقمتها . وأخذت « إيز » تدفن كل شلو حيث وجدته . ويذهب البعض إلى أنها كانت تدفن تمثالا « لأوزير » فى كل مدينة زاعمة أنها إنما تدفن

الجثمان الكامل لزوجها -حتى يجتمع الناس فى كل مكان على عبادته وحتى تضلل « ست » عن قبره الحقيقى .

وهناك نقش مهم فى معبد دندرة يورد قائمة بأجزاء جسم « أوزير » التى غيبت فى التراب باعتبارها ذخائر مقدسة فى الهياكل والمعابد المختلفة ، فقلبه فى أثريبس ، وعموده الفقرى فى بوصير ، وعنقه فى ليتوبوليس ، ورأسه فى ممفيس .

وإذا كان « أوزير » يشخص الشمس والنيل والخصب ، فإن « إيز » تشخص الحياة الإنسانية أكثر من أى شىء آخر . ويرجع بعض المتخصصين فى المصريات أن « إيز » كانت فى الأصل معبودا مستقلا ، ولكن الأسطورة المتكاملة تبين أن « إيز » كانت شخصية إيجابية ، وهى التى عملت على اختفاء أثر زوجها حتى استطاعت أن تكتشف مكانه وأن تستعيده . ولقد كانت « إيز » الشخصية الرئيسية فى جميع الطقوس المتعلقة بالنواح على الموتى ، كما كانت ساحرة تشفى المرضى وتعيد الحياة إلى الأموات ، وكانت تبدو واهبة الحياة باعتبارها الأم الكبرى . ومن أروع ما سجله بعض الدارسين تلك البكائية التى تنسب إلى « إيز » والتى أصبحت فيما بعد مرثية يرددها النادبات المصريات فى وداع الأقارب والأهل ، وهى « عد إلى دارك . عد إلى دارك أيها الإله . تعال إلى دارك يا من لا عدو له . أيها الشاب الجميل تعال إلى بيتك لكى ترانى . إننى أختك التى تحبها . إنك لن تفارقنى بعد الآن أيها الفتى الجميل عد إلى بيتك .. إننى لا آراك ، ومع ذلك فقلبى يذوب حنينا إليك وعيناى تتلهفان على رؤياك ... تعال إلى



زورق إله الشمس . الإله نوت يخرج من المحيط الأزلى ، ويرفع زورقه إله الشمس الذى يرى فيه الجعلان وهو يحمل شمس الصباح ، وعلى جانبى الجعلان تظهر إيزيس ونفتيس وغيرهما من الالهة ، وفى أعلا الصورة تظهر الهة السماء نوت وهى تستقبل الاله رع وتقف الالهة نوت على رأس الإله أوزيريس الذى يتخذ جسمه شكل دائرة تامة تحيط بالعلم السفلى « دواة »

الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة



أختك التى تحبك . تعال إلى أختك . عد إلى زوجتك ، إلى زوجتك ، يامن توقف قلبه عن النبض ، عد إلى بيت الزوجية . . إننى أختك . . أمنا واحدة ، لن تفارقنى بعد الآن . إن الناس والآلهة يولون وجوههم نحوك ويبكون معا من أجلك . . إننى أناديك باكية وقد بلغ نحيبى عنان السماء ، ولكنك لا تسمع صوتى مع إننى أختك التى كنت تحبها فى هذه الحياة الدنيا . إنك لم تحب سواى . يا أخى . يا أخى » .

وقد يكون من التعسف أن نذكر أن الجازية وهى من أبطال السيرة الهلالية كانت بمثابة الأم الكبرى للفرسان ، وهى شريان السيرة الأكبر ، ورمز الوفاء ، وهو ما جعلنا ننتبه إلى التقارب فى الاسم بينها وبين « إيز » . . يضاف إلى ذلك أن الكتلة التى تجمع بين الصغير والكبير فى الساقية المصرية تسمى أيضا بالجازية .

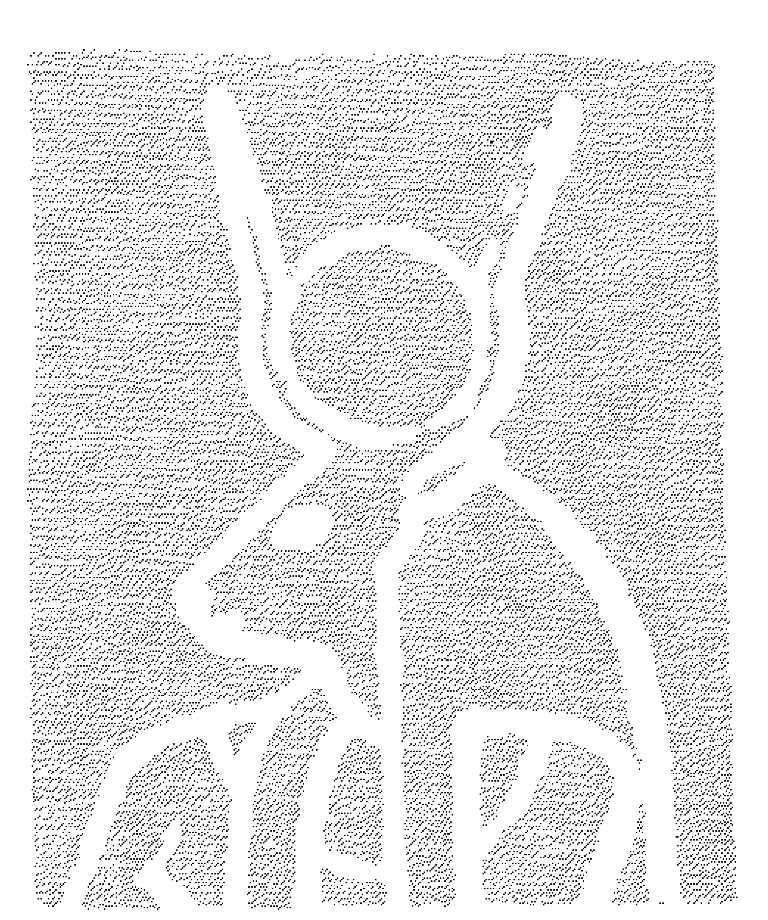
ووردت الأساطير المصرية القديمة اسم « حور » وجسمته فى رموز متعددة . بيد أننا يجب أن نذكر « حور الكبير » وهو ابن « نوت » الهة السماء و « رع » إله الشمس ، وهو فى الوقت نفسه أخو « إيز » و « أوزير » و « نفت » و « ست » ، وهو إله السماء وله رأس صقر ، وتذهب الأسطورة إلى أن قتالا رهيبا نشب بينه ، باعتباره إلها للشمس وإلها للنهار وإلها للضياء وإلها للحياة والخير ، وبين ست باعتباره إلها لليل وإلها للظلام وإلها للموت والشر . وكان « لحور » عينان هما الشمس والقمر . ونجح « ست » فى أن يسلب منه الشمس فهاجمه « حورس » وأصابه بجرح مميت فى فخذه . وتوسط بينهما « تحوت » وعقد بينهما معاهدة بموجبها أصبح النهار من نصيب « حورس » والليل من نصيب « ست » ، وجعل النهار مساويا لليل . ولكن « ست » ظل يضطهد « حورس » باقتطاع أجزاء من عينه الأخرى وهى القمر مدة أسبوعين فى كل شهر حتى لم يبق منها شىء . وأحبط « تحوت » عمله بظهور هلال كل شهر .

ونواجه « حور » الذى يتصل بأسطورة « أوزير » اتصالا وثيقا ويعرف بأنه « حور الصغير » تمييزا له من « حور الكبير » ، وابن « إيز » و « أوزير » ، وابن أخى « نفت » و « ست » ، وحفيد « نوت » و « رع » . والحكايات التى تروى عن « حور » كثيرة ومتداخلة ، ويصعب الفصل بينها ، ومن أمارات أمومة « إيز » أنها تبدو وهى ترضع ابنها « حور » ، وقد حملت به عندما أحضرت زوجها أوزير من عالم الموتى وتشخص الأسطورة حور باعتباره ابنا « لأوزير » أيضا ، ولكنها تجسمه وقد تجاوز الطفولة ، ويرى أحيانا فى صورة رجل له رأس صقر يحمل تاجا مزدوجا ، وهو الذى انتقم « لأوزير » ، وهو بطل المعارك التى نشبت بينه وبين « ست » وفقد فيها إحدى عينيه فأعادها له « تحوت » ، وأعطى العين « لأوزير » فأكلها فسرت فى أعطافه قوة وحيوية مكنته من تولى مقاليد مملكة الموتى .

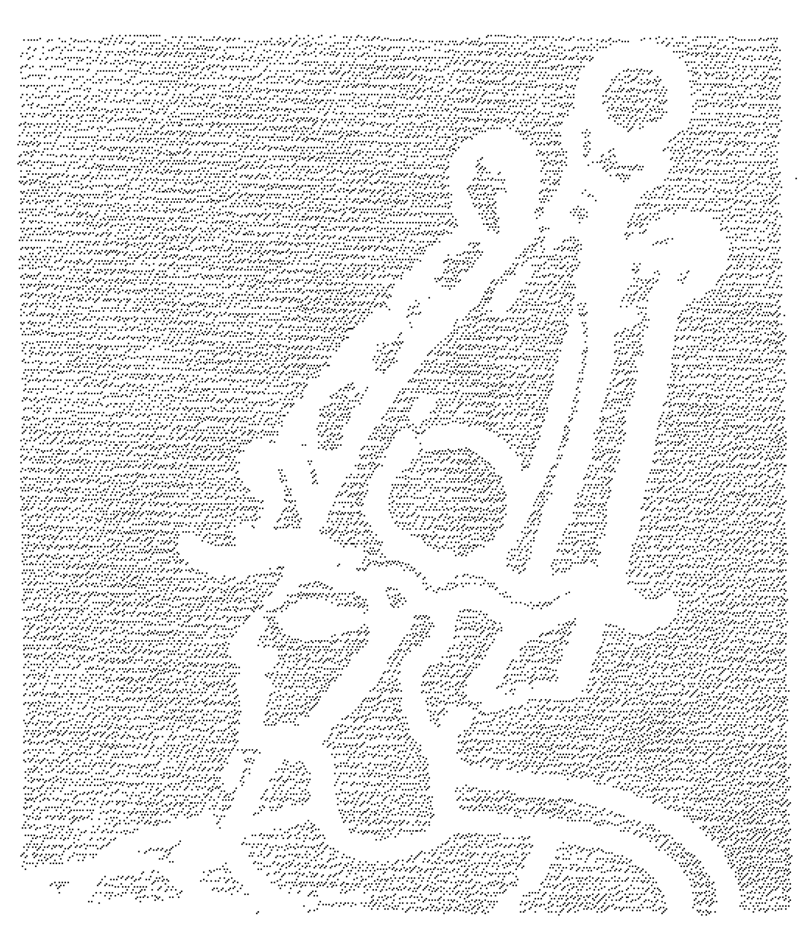
و « تحوت » من أشهر الآلهة المصرية القديمة ، وهو كاتب الآلهة وأمين سجل الموتى وخالق ومنظم العالم ، ورب السحر والحكمة والتعليم ، وراعى الفنون ، ومخترع الكتابة ، ويصور فى هيئة رجل له رأس طائر أبى منجل ، ويحمل قلما ومحبرة ، ويصور أحيانا وله رأس قرد ويحمل قرص القمر أو الهلال . ولكن على الرغم من ارتباطه الوثيق بالسعدان فإنه لم يصور أبدا فى هيئته ، ومركز عبادته حرموبوليس حيث كان يرأس الآلهة الثمانية . وقلما يصور وهو يقف وحده بل يصور عادة فى مجموعة جنائزية فى لوحات المقابر كقارىء يكتب حسنات وسيئات الناس ، أو كمشترك فى طقوس القضاء وقراءة ما تسجله الموازين التى يوضع فيها القلب فى كفة وريش الحقيقة فى الكفة الأخرى . وقد قام « تحوت » بالتحكيم فى النزاع الذى اشتجر بين « حورس » « وست » وقسم مصر بين الاثنين . ويعتقد أن مجموعة أوراق اللعب مقتبسة من كتاب مصرى قديم بالهيروغليفية ، ولذلك يطلق عليها أحيانا اسم « كتاب تحوت » . وارتباط هذه الشخصية بالسحر وطرائق ممارسته جعلت بعض الدارسين يقرنون بين اسمه وبين الاسم الذى لا يزال يقرن بمصطلح الساحر وهو « توت » ، وفى الألعاب الشعبية كثيرا ما نستمع لعبارة مرددة « توت حاوى » .

ولا يزال تأثير ما اقترن بهذا الإله واضحا فى الطب الشعبى ، ففى الموقعة التى نشبت بين « حور » و « ست » فى أسطورة « أوزير » ، فقد « حور » عينه ـ كما هو معروف ـ على يد « ست » عدوه وعدو أبيه . واسترد الإله « تحوت » أخيرا عين « حور » المفقودة بأن تفل ذلك الإله الحكيم على الجرح فصحت وشفيت . وتلك الطريقة التى سلكها الإله « تحوت » لشفاء العين هى بطبيعة الحال نوع من التطبيب الشعبى ، تردد ذكره فى تلك الأسطورة فنال شهرة وذيوعا ثم تحول إلى آسيا .

وتكاد تقف الإلهة « حتحور » فى مكان الصدارة من الربات الإناث فى الأساطير المصرية ، « وحتحور » إلهة الحب والجمال فى الأسطورة المصرية ، وهى ترادف الربات الأخريات مثل « سخمت » . ومعنى « حتحور » « بيت حور » وكانت حارسة مقابر الموتى . وكانت تصور ولها رأس بقرة باعتبارها الربة الأم ويطلق عليها أحيانا اسم « أتحير » أو « حتحور » . وكانت « حتحور » ربة للسماء وأصبحت ترادف عشتار ربة القمر والإخصاب فى بلاد ما بين النهرين ، وهى إلهة الإخصاب فى



حتحور



أوزيريس

بلاد ما بين النهرين ، وهى إلهة الإخصاب وربة الموت وتقدم الغذاء لروح من يفارق الحياة .

ولقد ظل المصريون يحتفظون بطقس أسطورى على مدى العصور ، وهو من شعائر الاحتفال بفيضان النيل . ويروى المقريزى أن المصريين كانوا - قبل فتح العرب لمصر - يحتفلون بتضحية فتاة جميلة فى هذه المناسبة ، وهى التى اشتهرت بعروس النيل ؛ لينالوا بذلك فيضانا يخصب الأرض ويرويها ، ومن المشهور فى الأيام الأولى من فتح العرب مصر قضاؤهم على هذا الطقس . وأورد أحمد أمين فى معجمه الخاص بالعادات والتقاليد المصرية الاحتفال بفيضان النيل وهو يتوسل بأثر أسطورى وهو يقول « . . . كان شائعا أن المصريين يرمون فتاة جميلة فى النيل محلاة بالزهور ، وقد أبطلها عمر بن الخطاب ، ثم ظهر أنها خرافة كاذبة ، وأنهم إنما يرمون هيكلا من الطين على شكل فتاة .

ويتساءل بعض المتخصصين هل تأثر المصريون ببكاء إيزيس على زوجها أوزيريس بحيث اتخذت الأعراف الخاصة بالمآتم ما يعرف فى التراث الشعبى المصرى بالتعديد والنحيب واللطم على الخدود ؟ أم أن فطرة المصريين النازعة إلى الشجن والحزن هى التى صورت إيزيس بهذه الشخصية الوفية التى عبرت عن فراقها لزوجها بهذا الشعور ؟ ومهما يكن من شىء فقد اشتهرت المرأة المصرية على مدى تاريخها الطويل بالبكاء والنحيب وعبرت عن هذا كله بمظاهر أسطورية قديمة من أشهرها بكائيات إيزيس .

وكلما خرجت ظاهرة طبيعية عن مسارها ، عبر الشعب بطقوسه وأعرافه وعاداته عنها ، وكلها استمرار لطقوس أسطورية قديمة . ونجد هذا واضحا فى الأسطورة المصرية الخاصة بخسوف القمر ، وتذهب الأسطورة إلى أن « حورس » اشتبك مع « ست » إله الشر فى قتال مرير ؛ لأنه اغتصب منه العرش . وذات مساء بينما كان القمر بدراً خرج حورس وسرعان ما ظللت غمامة سوداء وجه البدر وحجبت نوره فأصيبت عين حورس ، فاتهم حورس عدوه ست بإصابته فى عينه . ولكن رفاقه قالوا : إن الخنزير الأسود هو الذى حجب عنهم ضوء القمر وأخذوا يصيحون ويصفقون بأيديهم لطرد الخنزير الذى يحجب عنهم ضوء القمر . وكان المصريون القدماء يعتقدون أن لحورس عينين هما الشمس والقمر ، وعندما أظلمت الدنيا بحدوث الخسوف للقمر أعاد إله الشمس العين اليسرى وهى القمر للإله حورس فانتهى الخسوف . وقد اعتاد العامة فى مصر أن يهللوا ويقرعوا الطبول والصفائح المعدنية الفارغة عند حدوث الخسوف وهم يصيحون : يا أولاد الحور سيبوا القمر يدور » .

إن دراسة المأثورات الشعبية المصرية تقتضينا دائما أن نعنى بالأسطورة مع الاعتراف بصعوبة هذه الدراسة ؛ لأنها تمثل مرحلة قديمة موغلة فى القدم ، ومع ذلك بقيت منها جوانب تتردد فى بعض الطقوس والأعراف الحية . ومهما تحولت عن وظائفها فإنها تفسر الكثير من أسرار التاريخ المصرى . ومن أقوى البواعث على تأكيد هذه الحقيقة أن المواجهة الواقعية لحياة الشعب وحوافزه ، تكشف عن آثار أسطورية فى تفسير الظواهر الطبيعية ، وبعضها لا يزال يعوق مسايرة التقدم الفكرى والاجتماعى للشعب ، والتغير المستمر فى مناهج العلم ، والعمل يكاد يكون أقرب إلى الطفرة من مسار التطور فى النصف الأول من هذا القرن . ولذلك كان من الضرورى : أولا : أن ندرس الأسطورة المصرية لا باعتبارها من أمارات العصور القديمة ولكن باعتبارها جانبا من المأثور فى حياة الشعب ووجدانه . ثانيا : أن نعنى بتخليص الشعور والفكر من بعض البقايا الأسطورية التى تعوق الأخذ بأسباب الحياة فى زمن بدا الإنسان فيه يتحول من القرية أو المدينة إلى الكون .


الالهة نوت الهة السماء على هيئة امرأة

فلكلور مصر القديمة

بقلم الأستاذ الدكتور / نبيلة ابراهيم



ربما كان استخدام مصطلح الفلكلور غريبا عن التراث الحضارى لمصر القديمة .

ذلك أننا ألفنا أن نتحدث ، فحسب ، عن الأساطير التى تولدت عن العقيدة الراسخة للمصريين القدماء المتمثلة فى تلك العلاقة الحتمية الممتدة بين عالمهم الأرضى وعالمهم السماوى ولكن إذا كانت الأساطير تعد المادة الدينية الرسمية ؛ لارتباطها بالمعتقد من ناحية وبنظام الحكم الفرعونى من ناحية أخرى ، فإن المادة الفلكلورية هى تلك التى تعيش مع الشعب وتتناقل معه ؛ لأنها تعبر عن قيمه وثقافته بقدر ما تعبر عن آماله وطموحاته . وبتعبير آخر إن المادة الفلكلورية لشعب من الشعوب هى التى تحدد هويته وشخصيته ، بقدر ما تحدد درجة ثقافته .

ولكن كيف نصل إلى المادة الفلكلورية التى كانت تعيش مع المصريين القدماء بعد أن أصبحت آلاف السنين تفصلنا عنهم ؟ وكيف يمكننا أن نهتدى إلى هذه المادة من خلال مئات الكتب والمصادر التى تتزاحم فيها مادة الحضارة المصرية بكل جوانبها وأبعادها ، كما تتراكم فيها فى شموخ وضخامة ، فبدت كأنها الهرم الأكبر فى شموخه وضخامته .

إن العمل فى هذا المجال لابد أن يقوم على أساس إمكانية استخلاص المادة الفلكلورية من ثنايا هذا الركام الهائل وليست عملية فرز الأشكال الفلكلورية بالأمر الهين ، ذلك أن المادة الأسطورية كثيرا ما تفرض نفسها على كثير من أشكال التعبير الشعبى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإننا لانستطيع أن نفرض تصنيفنا للأشكال الأدبية الشعبية التى اصطلحنا عليها اليوم ، فإن لم نجدها نفينا وجود مادة فلكلورية فى التراث المصرى القديم .

ومع كل هذه الصعوبات ، فإن كل من له خبرة أصيلة بمادة التراث الشعبى ، وبما يسمى اصطلاحا بالحس الشعبى ، يمكنه أن يعزل المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية الرسمية . ولا يعنى هذا أن المادة الأسطورية لم تكن ملكا للناس جميعا أى أنها لم تكن شعبية ، فالمادة الأسطورية تعد أولا وأخيرا من صنع الجماعة لا صنع الفرد ، ولكن ما يميز المادة الفلكلورية عن المادة الأسطورية هى أن الأولى تتحرك مع الفكر الجمعى وتتنوع رواياتها وأفكارها ، فى حين أن المادة الأسطورية ، لارتباطها الوثيق بالعقيدة - كما سبق أن ذكرنا - تتسم بالثبات .

وينشأ الفلكلور عادة من الإيمان بقوة الكلمة ، ومن المقدرة على تحريكها فى مستويات مختلفة . المستوى الرمزى والدلالى

والاجتماعى . وقد كان المصريون القدماء يؤمنون بقوة الكلمة وسحرها وقدرتها على تحريك النفوس . ويتضح هذا من النصوص التالية :

« فالرجل يموت وجثته تصير جيفة قذرة ، وكذلك تصبح كل ذريته ترابا ، ولكن الكتب (التى يؤلفها) تجعله مذكورا فى فم من يلقيها . وإن كتابا واحدا لأكثر نفعا من بيت مؤسس ومن قبر فى الغرب . وأنه لأجمل من قصر منيف ، ومن نصب تذكارى (أقيم له) فى معبد » .

وفى نص آخر يوجه فرعون كلامه لوزيره الحكيم « بتاح حتب » طالبا منه أن يرعى ابنه بالتعليم فيقول له : « علمه أولا الحديث . . وإنى أرجو أن يكون مثالا لأولاد العظماء . وليت الطاعة تكون رائده يدرك كل فكرة صائبة ممن يتحدث إليه ، فليس هناك ولد يحرز الفهم من تلقاء نفسه » .

وها هو ذا الوزير « بتاح حتب » يوجه أولى نصائحه للابن فيقول له : « إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . وأن من يستمع يكون مالكا للفائدة ؛ لأن الإصغاء مفيد للسامع . والإصغاء أحسن من أى شىء لأن من نتائجه الحب الجميل . . وأن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة . والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع » .

والعقل عند المصريين القدماء ، كما يقول أستاذ المصريات الكبير الدكتور سليم حسن ، مرادف للقلب ، كما أن اللسان فى لغتهم لا يعنى سوى الكلمة التى لفظت ، وأنه الشىء الذى يجعل أفكار العقل (القلب) ظاهرة ويخرجها إلى حيز الوجود حقيقة بارزة ، ويجعل لكل شىء قيمة .

وبناء على ذلك فإن الإنسان لا يكون إلا من خلال العقل (القلب) ، واللسان (الكلمة التى ينطق بها) . فالكلمة التى يلفظها اللسان بناء على تحريك العقل (القلب) لها ، هى التى تقسم الإنسان إلى الذى يقول ما يحب ، أو ذلك الذى يقول ما يكره .

وإذا كان للكلمة لدى المصريين القدماء هذه الفعالية ، فإن الأقوال المأثورة والمشكلة فى شكل حكاية أو حكمة ، لا ينطق بها اللسان إلا من أجل توصيلها إلى قلب إنسان يُعَوِّد منذ نعومة أظفاره على الاستماع . وعندئذ يتحرك عقله وقلبه . وعندما يتحرك العقل والقلب تتحرك الحياة فى كل جانب من جوانبها .

ومن هنا كان هذا الرصيد الكبير من النصوص الأدبية التى عُثر عليها مدونة فى آثار المصريين القدماء مدونة على الحجر أو منقوشة فى أوراق البردى . وعند هذه النصوص نتوقف ؛ لنرى ما فيها من كلام كان يتناقل فى شكل حكايات وحكم وأغنيات ، إلى أن جاء هيرودوت إلى مصر ، فاستمع إليها أو إلى بعضها من أفواه الناس ، ثم دونها فى كتابه الشهير « هيرودوت يتحدث عن مصر » .

وربما استحوذ القَصُّ على النصيب الأكبر من هذه الأقوال ، ذلك أن القص ، فضلا عن أنه يلبى حاجة نفسية أساسية لدى الشعوب ، فهو مصاحب لحركة الحياة التى لا بد أن تأخذ من القديم وتضيف الشىء الجديد على الدوام . ولهذا كان من الأفضل أن نتحدث عن القص وفقا لأنواعه ؛ حيث أنه كان لكل نوع شكله ووظيفته .

وأول نوع قصصى يفاجئنا ، فى تلك الحصيلة الهائلة من القص ، ذلك النوع الذى نعده متطورا عن الأساطير ، فالأساطير ، كما قلنا ؛ تصور شخوص الآلهة على نحو ثابت بحيث ترسم لكل إله ، أو لكل شىء مقدس ، شكله ووظيفته . وعندما تصاغ الأسطورة حول هذه الآلهة ؛ فإن الغرض من ذلك هو إقامة العدل وانتصار الخير على الشر . أما الحكايات الأسطورية ، فإنها تمتد بأفعال الآلهة أكثر من ذلك بحيث تجعلها تقترب من أفعال البشر ، ومن ثم تبرز أشكال هذه الشخوص ، كما تتنوع صورها وفقا لأفعالها التى تصاغ من حولها الحكايات . ويتساوى فى هذا أن تكون الشخوص على نحو إنسانى أو حيوانى .

ولنقرأ تلك الحكاية الأسطورية التى دونها هيرودوت فى كتابه نقلا عن أفواه المصريين . يقول هيرودوت :

« وهناك طائر آخر مقدس يسمى الفونكس لم أره إلا مصورا ؛ إذ إنه يزور البلاد فيما ندر ، يزورها كل خمسمائة عام على حد قول أهل هليوبوليس ، وذلك عندما يموت أبوه . . ويعض ريش جناحيه ذهبى وبعضه أحمر . وهو قريب الشبه جدا من النسر فى هيئته وحجمه . . وهم يروون أن هذا الطائر يغادر بلاد العرب حاملا أباه إلى معبد الشمس ؛ ليدفنه بهذا المعبد ، وذلك بعد أن يغطيه بطبقة من المر ؛ ولكى ينقله يقوم بما يلى : يصنع أولا من المر بيضة بالقدر الذى يستطيع حمله . ثم يحاول حملها ، فإذا انتهى من محاولته ، يفرغ البيضة ويضع أباه فيها . . وبعد ذلك يلطخ بالمر ثانية المكان الذى جوفه من البيضة وأدخل أباه منه ، على أن يبقى ثقل البيضة واحدا قبل تفريغها وبعد وضع أبيه فيها . وبعد أن يغطى أباه هكذا ينقله إلى معبد الشمس بمصر » .

ويعلق الدكتور أحمد بدوى على هذه الحكاية بقوله : « جرت العادة على أن نسميه (أى هذا الطير) العنقاء ، وأما اسمه المصرى الأصيل فقد كان « بنو » وأكبر الظن أن يكون اشتقاقه من الفعل المصرى « وبن » بمعنى أشرق وبرق ولمع . ويكون معنى الاسم بناء على ذلك ، البراق أو اللماع . ومن هنا جاءت قصة الصلة بين اسم الطائر وبين الحجر الهرمى (بن بن) الذى رمز به المصريون إلى التل العتيق الذى برز من النون (الماء الأزلى) ، أى إلى الأرض التى طفت على وجه الماء ، فإذا هذا الطائر يتلألأ من فوقها فيملأ نوره الكون ، ويخرج صوته فيكون بذلك أول صوت دوى فى الوجود ثم تكون « الكلمة » . ويستمر المصريون فى الربط بين هذا الطائر وبين الحجر

المدبب الذى ذكرناه ، ثم بينه وبين العمود الذى يسمونه « أيونو » ويجعلون من كل أولئك رمزا لظهور إله الكون العتيق « آتوم » .

وأخيرا يعرف المصريون المسلات ويتخذون منها رمزا للشمس فيدببون قمتها على النحو الذى عرفنا فى الحجر الهرمى الذى أسْمَوْه « بن بن » ، ثم يكسونها بصفائح من مخلوط الذهب والفضة . حتى إذا ما أشرقت الشمس وأصابت أشعتها قمة المسلة ، انعكس منها الضوء فأنار ما حولها من وجود » .

وهكذا يجمع هذا الطائر الخرافى بين النور والكلمة ، وهما معا يكونان مفهوم القوة الأزلية القديمة . ونلاحظ أن الحكاية لم تهتم إلا بذكر حادثة زيارة الطائر إلى مصر حاملا معه أباه ؛ ليدفنه فى معبد الشمس ، وهى زيارة تتكرر كل خمسمائة عام على حد قول الناس . ومعنى هذا أن الحادث إما أنه يتكرر مع طائر آخر يأتى إلى مصر ؛ ليدفن أباه ، أو أنه يحدث تناسخ للطير القديم وأبيه فى طائر آخر مع أبيه . وعلى كل فإن دلالة حرص الطائر الذى هو رمز للنور والكلمة ، على أن يدفن أباه فى معبد الشمس فى مصر ، هو أن يدفن فى مصر أصل النور وأصل الكلمة ؛ لأنها المكان الذى يشع منه النور والفكر فى الداخل والخارج .

ولابد أن تكون هذه الأرض المقدسة التى يشع منها النور ، لابد أن تكون محروسة من كل شر . ولهذا فإن الطائر أبا قردان ، وفقا لما رواه الناس لهيرودوت ، لا يلتقط الدود من الأرض ومن جراح البقر فحسب ، بل إنه يتصيد الحيات التى تطير فى الجو وافدة من جزيرة العرب إلى مصر ، وبذلك يحول بينها وبين دخول البلاد .

ونيل مصر هو القوة المهيمنة على خيرات البلاد ، وهو يضمن استمرارها إلى الأبد وإن شح ماؤه فى بعض الأحيان فلا يكون كافيا لرى الزرع ، أو عندما يفيض فيغرق الأرض . والويل إذن للإنسان الذى لا يدرك الأسرار الخفية التى تقف وراء جريان النهر الأعظم .

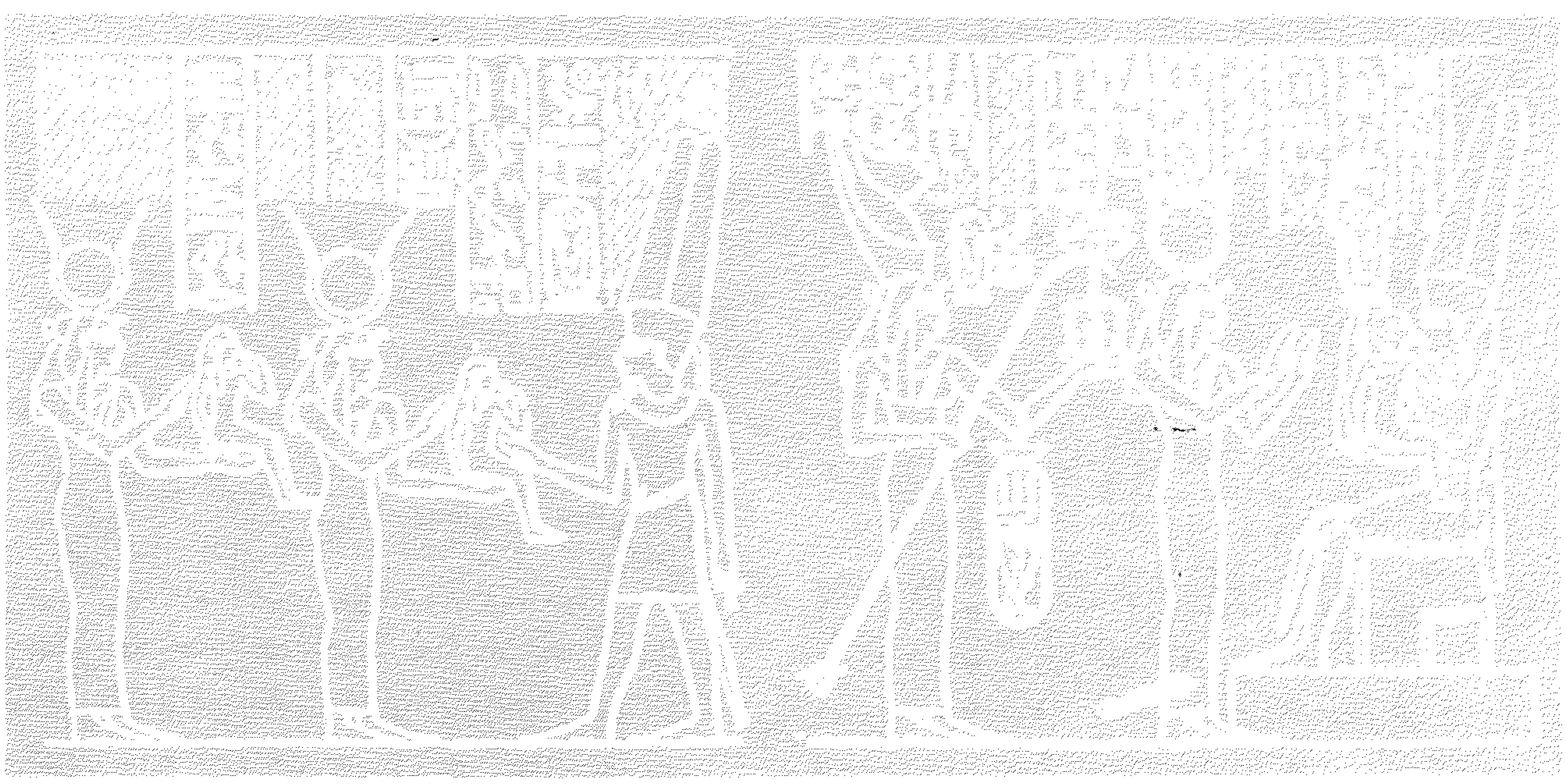
فقد حدث أن تمرد الملك فيروس الذى خلف أباه الملك سيزوستريس ، على النيل بسبب فيضانه الشديد الذى أغرق الحقول ؛ فجاء إلى النيل وأصابه برمح وسط دواماته . وفى الحال أصيب الملك بأذى فى عينيه أدى به إلى العمى ، وبقى الملك على هذه الحال مدة عشر سنوات لم يجد معه فيها أى علاج ، ثم جاءه الوحى بعد ذلك وأخبره أن مدة العقوبة قد انتهت .

وهكذا كان حب المصرى لبلده وتبجيله لنيله مصدر روايات قصصية كثيرة . وقد ظلت هذه الروايات تروى حتى بعد الفتح الإسلامى لمصر .

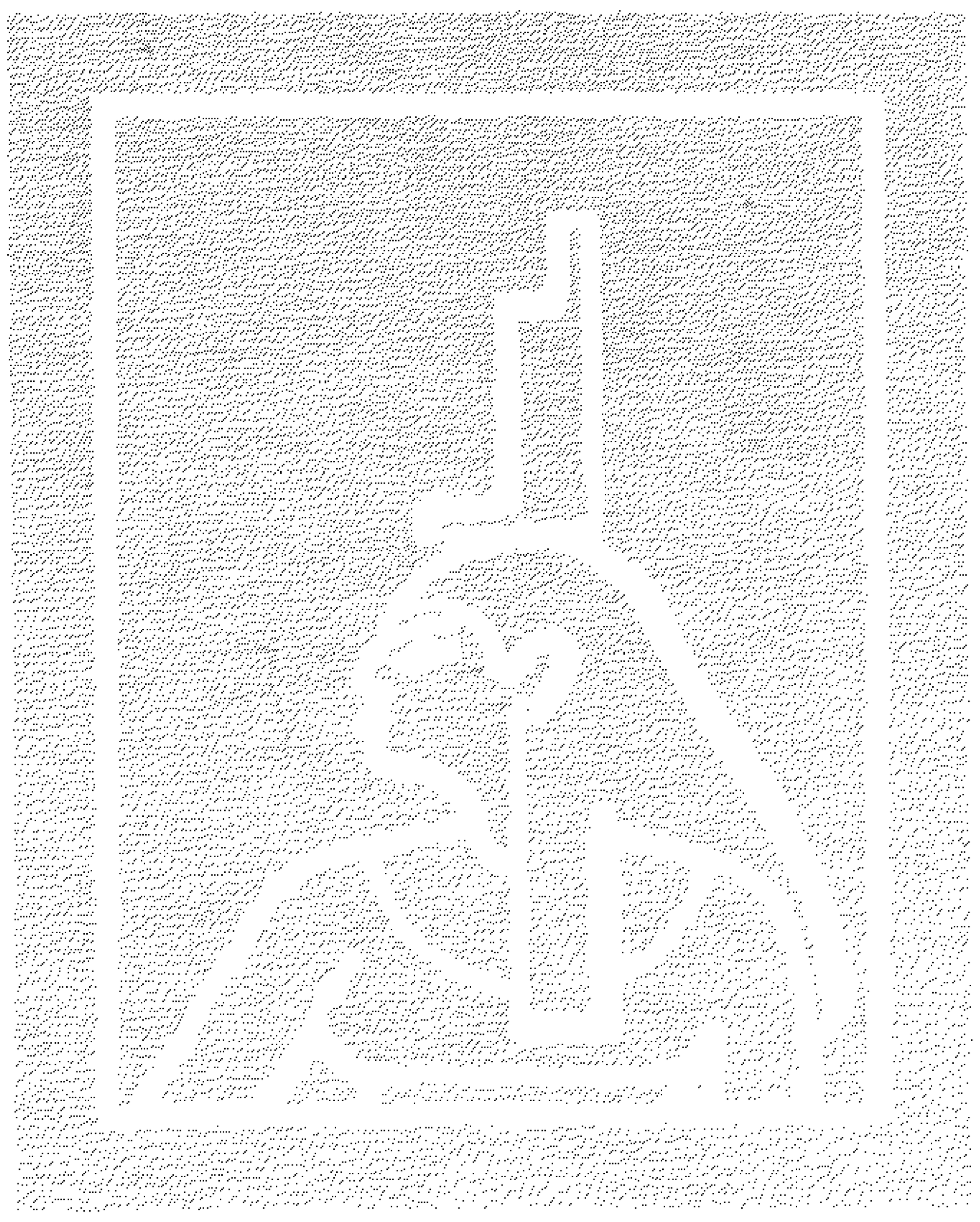
ومن المؤكد أن السبب الذى يقف وراء تقديس المصرى أرضه ونيله ، أنهما ضمنا له الخير والأمان على الدوام . . ولاغرو أن تنطبع شخصية المصرى بالإحساس بالأمان والتفاؤل الدائم بالخير . وليس غريبا أن تنعكس هذه الشخصية الوديعة الآمنة فيما كان يروى من حكايات .

فحكايات الطوفان الذى أغرق البشرية رويت لدى شعوب كثيرة . وتعزو هذه الحكايات حدوث الطوفان إلى صراع حاد بين الآلهة أدى إلى أن يكون الإنسان هو كبش الفداء . ومهما يكن الاختلاف بين هذه الروايات ، فإنها تتفق فى أن الطوفان أغرق الناس جميعا ، فيما عدا رجلا وامرأة تناسل منهما الجنس البشرى مرة أخرى فيما بعد .

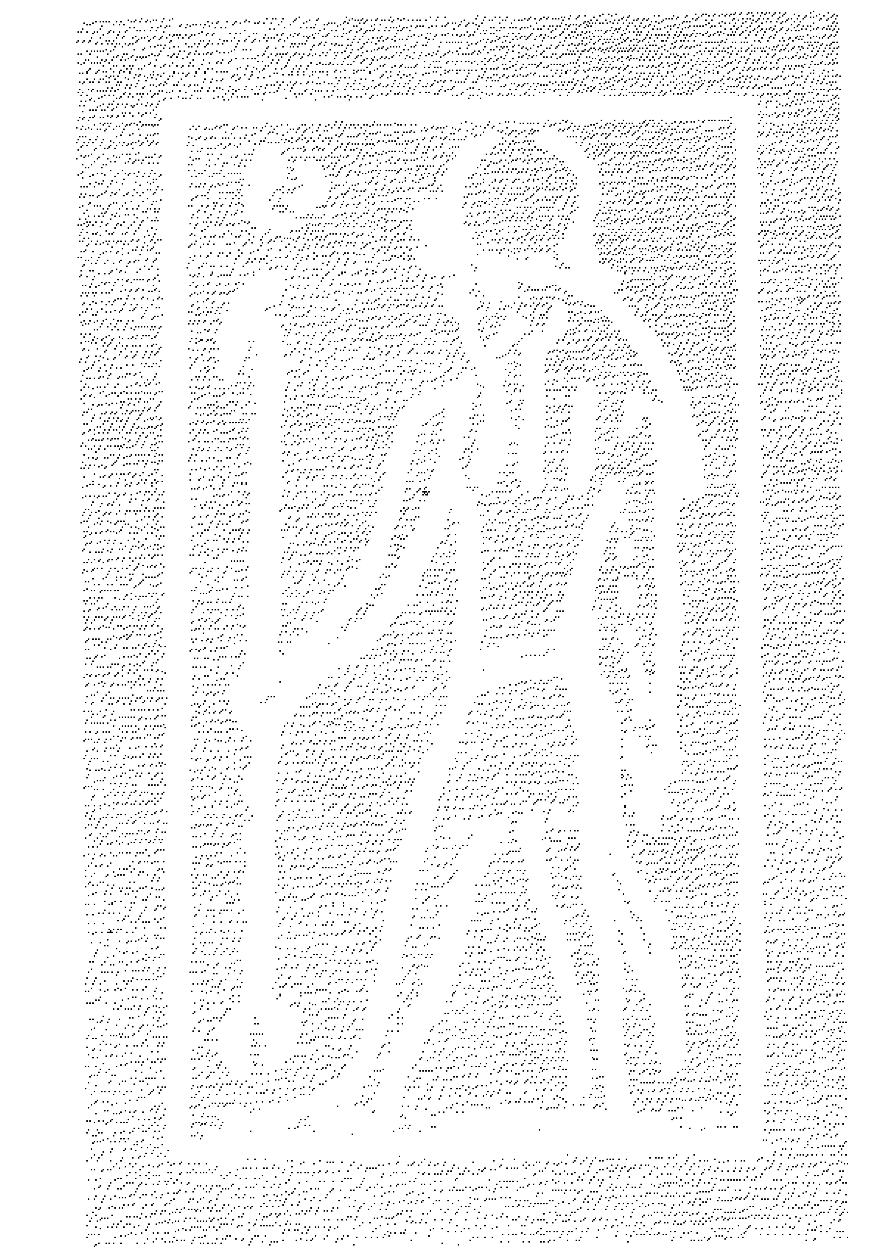
ولكن الرواية الفرعونية عن الطوفان تختلف كلية فى نتائجها عن هذه الحكايات جميعا .



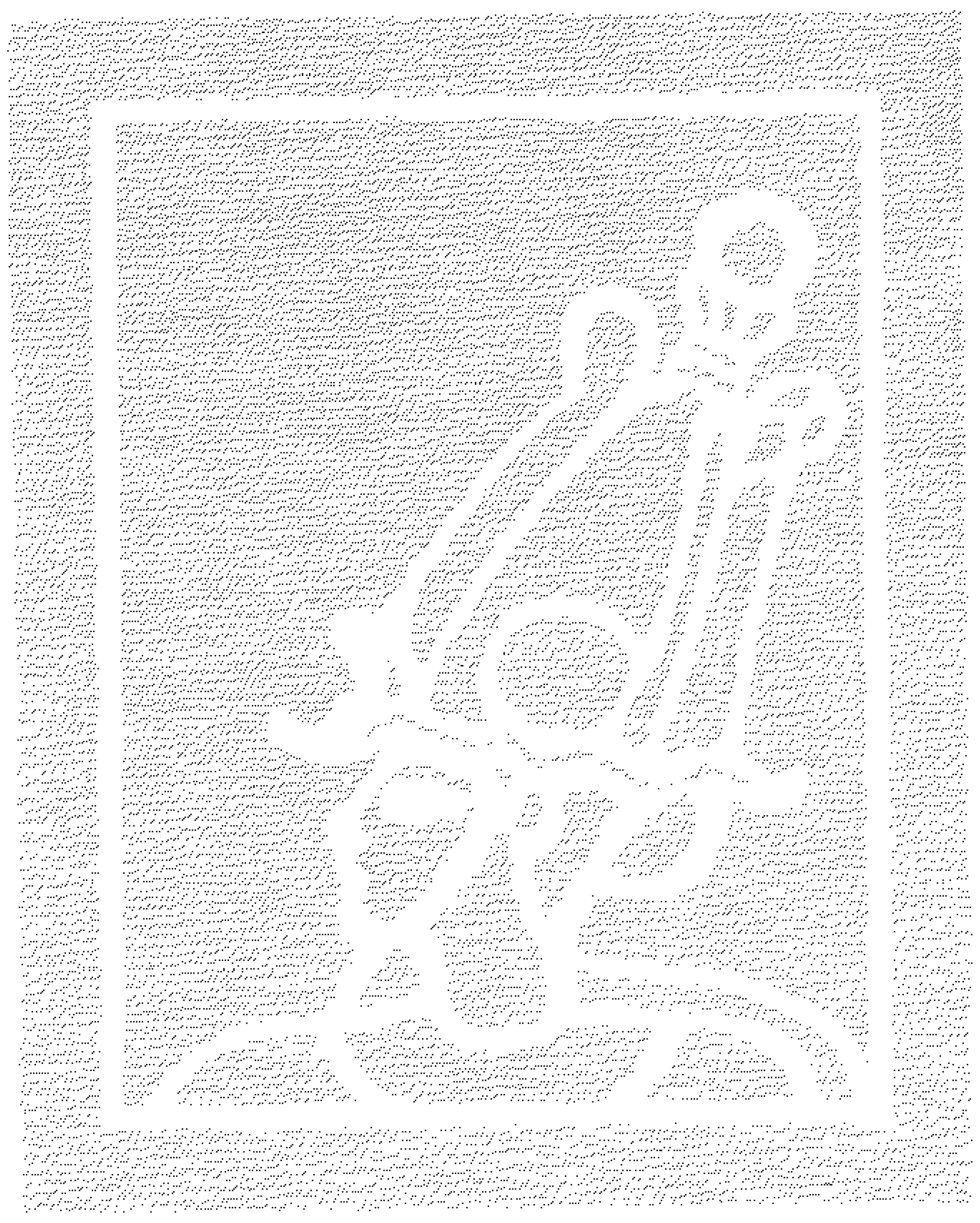
الاله آمون يتسلم ابنه وقرينه من الالهة ايزيس « الى اليسار » ثم يعانقه « الى اليمين »



ايزيس



أوزيرس



رع

وتحكى هذه الحكاية الأسطورية أن الإله الذى أوجد نفسه عندما كان ملكا على الآلهة والناس جميعا ، وقد دبر له بنو البشر مؤامرة . وقد كان جلالته وقتئذ متقدما فى السن . وكانت عظامه من فضة ، ولحمه من ذهب ، وشعره من اللازورد الحقيقى .

ولكن جلالته قد فطن لما يدبره ضده بنو البشر ، وعند ذلك قال جلالته لمن كانوا فى حاشيته : تعالوا ونادوا إلى عينى (أى الآلهة حتحور) ويجب عليكم أن تحضروهم سرا حتى لايراهم بنو الإنسان فيأخذ قلوبهم الفزع . ويجب عليكم أن تحضروا معهم إلى القصر العظيم حتى يمدونى بنصيحتهم .

من أجل ذلك حضر هؤلاء الآلهة . . فقالوا لجلالته : تحدث إلينا حتى نسمع حديثك . فقال « رع » للإله « نون » يا أسن إله جئت للوجود ، وأنتم أيها الآلهة الأقدمون ، أنظروا إلى بنى البشر الذين أتوا للوجود بعينى ، فقد دبروا مؤامرة ضدى ، فأخبرونى ما عساى أن أفعل فى ذلك . تأملوا ، فإنى لازلت أبحث ، ولن أذبحهم حتى أسمع رأيكم فى ذلك . . وعندئذ قالوا لجلالته : أرسل عينيك لتذبحهم لك . . لتذبحهم لك عندما تنزل بصورة حتحور . . وقال جلالة هذا الإله : مرحبا مرحبا ياحتحور . لقد فعلت ما أرسلتك من أجله . فقالت له هذه الإلهة : بحياتك لقد تغلبت على بنى البشر ، وقلبى فرح لذلك » .

وقال « رع » : تعالوا نادوا رسلى المسرعين فى العدو حتى يعدوا مثل ظل الجسم . وقد أحضر هؤلاء الرسل ، فقال لهم جلالة هذا الإله : أسرعوا إلى ألفنتين (أسوان) . وأحضروا لى كمية عظيمة من الطُفل الأحمر . فأحضر له هذا الطُفل الأحمر . ثم إن جلالة هذا الإله العظيم أمر الإله « ذا الذؤابة » الذى فى عين الشمس أن يطحن هذا الطُفل الأحمر . ثم أعدت الخادمات شعيرا للجعة وأضيف له هذا الطُفل المطحون ، فصار يشبه الدم البشرى . ثم جهز ٧٠٠٠ إبريق من الجعة ، ثم حضر جلالة الملك « رع » ، ملك الوجهين القبلى والبحرى ، وبصحبته هؤلاء الآلهة ليروا هذا الشراب . . وقال « رع » : احملوها الآن إلى المكان الذى قالت عنه : إنها ستقتل فيه بنى الإنسان .

وبكر جلالة « رع » فى أعماق الليل ؛ ليصب هذا الشراب المنوم . . وفى الصباح ذهبت الإلهة ووجدتها غطيت بالفيضان ، وكان وجهها جميلا فيه ، فشربت ، وكان الشراب لذيذا إلى قلبها فسكرت ، ولم تع بنى الانسان » .

فهذه الحكاية الأسطورية تكشف لنا فى وضوح عن طبيعة الشعب المصرى السمحة ، وعن ميله الأصيل إلى المحبة والسلام ، لاالعنف والبغضاء ، فعلى الرغم من أن الإله « رع » هو الذى اشتكى من تآمر البشر ضده ، وعلى الرغم من أنه استدعى مجلس الآلهة لاستشارته ، فى الوسيلة التى يمكن أن يردع بها البشر الذين تآمروا ضده ، فإنه لم يرض فى النهاية أن يقضى على البشرية ، كما هو الحال فى روايات الطوفان التى رويت عن الشعوب الأخرى ، ومن ثم فقد كان تدبيره لتلك الخدعة التى استطاع من خلالها أن يمتص غضب الإلهة حتحور من ناحية ، وأن ينقذ البشرية من ناحية أخرى .

لقد كان هذا النمط من الحكايات الأسطورية متطورا ومميزا فى أدب مصر القديمة ويرجع السبب فى تطوره وتميزه إلى أنه لم يكن مجرد قص يحكى عن الصراع بين الخير والشر ، بل كان محملا بمغزى إنسانى كبير . . ويتنوع هذا المغزى من حكاية لأخرى ، ولهذا كان غزيرا فى دلالاته .

وربما كانت الحكاية التالية مؤيدة لهذا المعنى .

« كانت إيزيس امرأة حكيمة الكلام وكان عقلها أكثر مكرا من ملايين الرجال ، وكانت أعقل من ملايين الآلهة . . وقد كان « رع » يدخل السماء كل يوم على رأس نواتية ويجلس على عرش الأفقين ، غير أن الشيخوخة المقدسة جعلت لعاب فمه يسيل وعلى ذلك بصق على الأرض وسقط لعابه عليها فجمعته إيزيس فى يدها بالتراب الذى كان عليه وسوته فى صورة ثعبان فخم . . غير أنه لم يتحرك كأنه حى أمامها ولكنه امتد على الطريق الذى كان من عادة الإله العظيم أن يمر به . . وعندئذ لدغه الثعبان الفخم ؛ حتى نفث فيه النار المتقدة التى خرجت منه . فصاح الإله المقدس . . وارتعدت شفتاه وزلزلت كل أعضائه لأن السم كان قد سرى فى جسمه » .

« وعندما استرد الإله قلبه ثانية نادى أتباعه : تعالوا إلىَّ أنتم يا من أتيتم إلى الوجود من جسمى ، أنتم أيها الآلهة الذين خرجوا منى ؛ وذلك لأخبركم بما حدث لى ، لقد لدغنى شىء ردىء ، وقلبى لا يعرفه وعينى لم تره ويدى لم تسوه . ولا أعرف من بين الذين خلقتهم ولم أشعر بألم مثله . . وإنى أمير وابن أمير ، وإنى بَذْرة إله اتخذت وجودها من إله ، وإنى عظيم وابن عظيم ، اخترع والـدى اسمى ، وإنى . . لى عدة أسماء وعدة أشكال . وقد أعطانى والدى ووالدتى اسمى وقد بقى مخفيا فى جسمى منذ ولدت حتى لا يكون لساحر أو ساحرة سلطان علىَّ . . » .

عندئذ أتت إليه إيزيس ضمن من أتوا ، « ونصيحتها نفس الحياة ، وأقوالها تطرد المرض ، وكلمتها تعطى الحياة من أخطأه النفس فقالت : ما الذى حدث ؟ ما الذى حدث ؟ . . وبعد ذلك قالت إيزيس « لرع » : أخبرنى عن اسمك أيها الوالد المقدس ؛ لأن الرجل الذى تتلى باسمه تعويذة سيبقى حيا . فأجابها « رع » : أنا الذى خلقت الثور للبقرة . وعلى ذلك جاء الأب إلى عالم الوجود . وأنا الذى كونت السماء وأسرار الأفقين ووضعت أرواح الآلهة فيها . وأنا الذى فتح عينيه ثم جاء النور إلى الوجود ، والذى أغمض عينيه فجاء الظلام إلى الوجود ، والذى بأمره يجرى النيل ، والآلهة لا يعرفون اسمه . وأنا الذى افتتح الأعياد السنوية وأنشأ النهر ، وأنا الذى خلقت نار الحياة لأجل أن توجد أعمال . . » .

« عندئذ قالت « إيزيس » للإله « رع » : أن اسمك لايوجد بين الأسماء التى تلوتها علىَّ ، فأخبرنى به ليخرج السم ، وذلك لأن الرجل الذى ينطق باسمه سيعيش . ثم أخذ السم يحرقه بفظاعة ، وأصبح أقوى من اللهب أو النار ، فقال جلالة « رع » : أعيرينى أذنك أيتها البنت « إيزيس » ، وسينتقل إسمى من جسمى إلى جسمك ، وإذا خرج إسمى لينتقل إلى قلبك ، فأفشى به لابنك « حورس » .

وعلى ذلك كشف الإله العظيم عن اسمه للإلهة « إيزيس » . ثم قالت إيزيس الساحرة العظيمة : أيها السائل السام أخرج من « رع » ، وأنت ياعين حور أخرجى من الإله . تعالى إلى الأرض أيها السم القوى ، أنظر ، إن الإله العظيم قد باح باسمه إن « رع » يعيش والسم قد مات : وهكذا تكلمت إيزيس العظيمة أميرة الآلهة التى تعرف « رع » باسمه الحقيقى .

إن البؤرة التى تلتف من حولها الأحداث ، كما يلتف من حولها الحوار فى هذه الحكاية هى البحث عن الاسم الحقيقى للإله « رع » ، وهو ما كانت إيزيس تسعى فى الكشف عنه . على أن إيزيس لم تتحرك إلا عندما رأت لعاب الشيخوخة يسيل من فم الإله رع . وعندئذ أدركت إيزيس ، ببعد بصرها ، أن الحياة يمكن أن تنتهى عند هذا الحد ، مالم يودع الإله رع جوهره فى خليفة له . والجوهر شىء غير مسمى وهو باطن لا ظاهر . ولهذا فإن كل ما ذكره « رع » عن إسمه وصفاته لم يعجب إيزيس ؛ لأنها كانت تبحث عما وراء هذا كله .

ولهذا فإن إيزيس سعدت ، عندما باح الإله « رع » بمكنون سره ، وهو سر الوجود والحياة ، وعندما انتقل هذا السر عبرها إلى ابنها حورس ، صرخت قائلة : « إن رع يعيش والسم قد مات » .

●●●

وإذا كانت الحكايات السالفة ما تزال تدور ، فى فلك الأساطير ، فإن الحكايات التالية تنتمى إلى نمط آخر روته شعوب العالم أجمع ، وهو نمط القص الخرافى . ويرشدنا هذا النمط بحق إلى فن القص فى التراث الفرعونى كما يكشف لنا عن كثير من ملامح الشعب المصرى وكثير من تصوراته ومعتقداته التى تعيش معه فى حياته اليومية .

وتعد النماذج التى نقدمها وشيكا الأصول الأولى لكثير من الروايات التى ظهرت لهذه النماذج لدى شعوب مختلفة كما أن الموضوعات الجزئية (الموتيفات) التى استخدمتها استغلت فى كثير من أنماط القص الخرافى .

ويتميز القص الخرافى بأنه يبتعد عن جو الآلهة من الحياة وشخوصها الطبيعية ، وذلك على الرغم مما يشيع فيه من جو السحر والخرافة .

وهنا نربط بين نموذجين يؤكد كل منهما فن القص الذى انتشر فيما بعد وبرز فى حكايات ألف ليلة وليلة بصفة خاصة ، كما أننا نقدم نموذجين آخرين يعدان أصلا لروايات انتشرت انتشارا كبيرا فيما بعد باعتراف الباحثين فى القصص الشعبى .

أما الحكايتان اللتان تربط بينهما فهما حكاية « خوفو والسحرة » . وحكاية « الغريق » .

وتحكى الحكاية الأولى أن الملك خوفو كان جالسا ذات مساء يتسامر مع أبنائه فأخذ كل ابن من أبنائه الثلاثة يقص عليه أغرب ما عنده . فقام الأمير خفرع يتكلم وقال : « أنا أقص على جلالتك أعجوبة حدثت فى عهد والدك « نبكا » .

وأخذ يقص عليه قصة رئيس المرتلين فى عهد الملك « نبكا » وزوجته التى كانت تخونه مع أحد المدنيين . وكيف أن رئيس المرتلين استطاع أن يستخدم مقدرته على السحر فى صنع تمثال لتمساح ، واستطاع بسحره أن ينفث فيه الروح وأن يجعله يقبض على عشيق زوجته الخائنة بينما كان ينزل ليستحم فى الماء .

ويختتم الأمير خفرع حكايته موجها الكلام إلى أبيه خوفو بقوله : « انظر ، إن هذه أعجوبة حدثت فى عهد والدك « نبكا » وهى من أعمال رئيس المرتلين و« باونر » العظيمة .

عندئذ رد الملك خوفو قائلا : فليقدم للملك « نبكا » ألف رغيف من الخبز ومائة إناء من الجعة وثور ، وكيلين من البخور ، وليعط رئيس المرتلين « وباونر » فطيرة وإبريقا من الجعة وقطعة كبيرة من اللحم وكيلا من البخور ؛ لأنى رأيت مثلا من علمه ، وقد نفذ كل ما أمر به جلالته » .

ثم شرع بعد ذلك الأمير « بوفرع » يحكى حكايته ، فحكى عن أعجوبة أخرى حدثت فى عهد الملك سنفرو . ففى يوم من الأيام شعر الملك سنفرو بالملل والاكتئاب ، فأشار عليه أحد حاشيته قائلا :

« إذا ذهبت جلالتك إلى بحيرة البيت العظيم ، اركب قاربا كل مافيه عذارى من أمام قصرك ، عندئذ قلب جلالتك ينشرح حينما ترى كيف يجدفن جيئة وروحة . وعندما ترى الأماكن اللطيفة التى على البحيرة وتنظر إلى حقولها وشاطئيها الجميلين ، فإن قلبك ينشرح بذلك » .

فاستجاب الملك لهذه النصيحة وركب المركب الذى جمع فيه عشرين من العذارى اللاتى قمن بالتجديف . وبينما كان الملك سعيدا وسطهن إذ بواحدة منهن تكف عن التجديف بينما كانت تنظر فى لهفة فى الماء كأنما كانت تبحث عن شىء سقط منها . فلما سألها الملك عما حدث لها أجابته بأن حلية فى شعرها تعتز بها سقطت فى الماء . فطمأنها الملك بأنه سيحضر لها بديلا منها ولكنها أصرت أن توقف المركب حتى تعثر على حليتها . فاستدعى الملك رئيس المرتلين الذى جاءه مسرعا وقرأ تعويذة ، فإذا بالماء ينحسر فى جانب وظهرت الحلية فى قاع البحر ، فالتقطها وأعطاها للفتاة ثم قرأ تعويذة أخرى فإذا بالماء يعود لحالته الأولى .

وجاء دور الأمير « حردادف » فى أن يحكى قصته الغريبة فقال للملك : « إنك لم تسمع إلى الآن غير أمثلة لسحرة سبقونا ، والإنسان لا يستطيع أن يتبين فيها الصدق من الكذب ، غير أنه فى زمنك هذا يوجد ساحر » .

فقال جلالته : من هو يا حردادف ، يابنى ؟ فأجاب الأمير حردادف : « يوجد مدنى اسمه « ددى » يقطن فى دد - سنفرو ، بلغ من العمر مائة وعشرة أعوام ، ويأكل خمسمائة رغيف من الخبز ، وفخذ ثور من صنف اللحم ، ويشرب مائة إبريق من الجعة إلى يومنا هذا . وهو يعرف كيف يركب ثانية رأسا قد قطع ، ويعرف كيف يجعل الأسد يتبعه وحبله يجر على الأرض . وهو يعرف عدد الأقفال التى يحتوى عليها معبد « تحوت » . . واتفق أن جلالة الملك خوفو كان دائما يبحث عن أقفال معبد « تحوت » ليعمل لهرمه مثلها . وعندئذ قال جلالته : أنت بنفسك يابنى حردادف ستحضره لى . . . . » .

« ولما وصل الأمير حرادف إلى مقر الملك ، دخل ليقدم تقريره للملك خوفو : فقال الأمير « حردادف » أيها الملك ، سيدى ، لقد أحضرت « ددى » فقال جلالته : « اذهب وأحضره لى » .

ثم ذهب الملك إلى القاعة ذات العمد فى القصر وأحضر « ددى » إليه . وقال جلالته : كيف كان ذلك ياددى ؟ إنى لم أرك قط من قبل ؟ . . فقال « ددى » : إن من يطلب عليه أن يحضر . إن الملك طلبنى ، وهأنا قد أتيت . فقال جلالته : « أصحيح ما يقال من إنك يمكنك أن تركب ثانية رأسا قد قطع ؟ فقال « ددى » : نعم أعرف ذلك يأيها الملك ، ياMولاى ، فقال جلالته : احضروا لى سجينا من السجن حتى يوقع عليه عقابه . فقال « ددى » : ولكن ليس على رجل أيها الملك يامولاى . انظر أليس من الخير أن يجرب شىء مثل هذا على الماشية السامية ؟

فلما حقق « ددى » هذا الفعل السحرى ، سأله الملك بعد ذلك عن عدد أقفال معبد تحوت ، ولكن « ددى » أجاب بأنه لا يعرف عددها ولكن يعرف أين هى . فلما سأله الملك عن مكانها ، أجاب بأنه يعرف مكانها ولكنه ليس هو الذى بوسعه أن يحضرها . فسأل الملك عمن إذن يستطيع أن يحضرها ، أجاب «ددى» : « انه أكبر ثلاثة الأطفال الذين فى بطن « رد - ددت » . وسأله الملك عمن تكون « رد - ددت » فأجاب « ددى » : إنها زوجة كاهن رع فى بلدة « سخبو » وهى التى حملت فى ثلاثة أطفال « لرع »رب « إسخبو » ، وقد أخبرها أنهم سيتولون هذه الوظيفة الكبرى (أى الحكم بعد أسرة خوفو) فى هذه البلاد ، وأن أكبرهم سيكون الكاهن الأعظم فى عين شمس » .

فلما لاحظ « ددى » أن الحزن قد خيم على « خوفو » قال له : استسمحك عفوا ، ما هذه الحالة أيها الملك يامولاى ؟ أمن أجل ثلاثة أطفال ؟ وعلى ذلك أقول لك : ابنك فابن ابنك ، وبعد ذلك واحد منهم » .

ولم يملك الملك خوفو ردا على ذلك ، ولكنه كافأ « ددى » على هذه المعلومات بأن جعله يقيم فى بيت « حردادف » .

ولما جاء « رد - ددت » المخاض ، أرسل إليها الإله« رع » من يساعدها فى الولادة ومن بينهم « إيزيس » . . وولدت « رد - ددت » ثلاثة أطفال ذكور . وصنعت إيزيس لهم ثلاثة تيجان أخفتها فى كومة من الشعير ثم حملت الشعير فى خزانة وأغلقتها . فلما ذهبت

الخادمة ، بأمر من سيدتها لإحضار بعض الشعير من الخزانة ، إذ بها تسمع غناء وموسيقا ورقصا ، فذهبت وأخبرت سيدتها التى تحققت من هذه الأصوات وعلمت أنها تعبير عن الاحتفال بأبناء رع الثلاثة الذين سيصبحون ملوكا فيما بعد .

وذات يوم أغضبت « رد ـ ددت » الخادمة التى كانت تعلم بهذا السر وتكتمه بناء على أمر سيدتها . فأرادت أن تنتقم منها وقالت : « لقد ولدت ثلاثة ملوك ،وسأذهب وأخبر جلالة الملك « خوفو » بذلك » .

وسمعت « رد ـ ددت » بهذا التهديد ، فاكتأبت وجلست حزينة ، وتصادف أن دخل عليها أخو الخادمة وهى على هذا النحو ، وعرف سر حزنها ، فسلط على أخته تمساحا قبض عليها وهى تقترب من الماء ، ثم ذهب إلى سيدته بذلك فشعرت بارتياح لهذا الخبر .

وإلى هنا تنتهى قصة خوفو والسحرة ، أو بالأحرى إلى هنا تنقطع البردية . فهذه الحكاية تعد من الحكايات الشعبية التى ربما كانت تروى بعد عصر أسرة خوفو ؛ لتعلل انتقال الحكم من أسرته إلى أسرة أخرى . ولابد أن نتوقع أى نمط من القصص المروى فى هذا الوقت كان يداخله الجو الأسطورى ، كما كان يداخله السحر والخرافة ؛ ذلك أن الأسطورة والسحر والخرافة كانت جزءا من الواقع . وعلى الرغم من أن حردادف تشكك أو شاء أن يشكك والده خوفو فى مدى صدق الحكايتين اللتين حكاهما أخواه من قبله ، فقد حكى لولده ما هو أشد سحرا وأبعد فى جوه الأسطورى .

على أن ما يهمنا من هذه الحكاية أنها تمثل تطورا فى صنعة القص التى توارثتها الشعوب فيما بعد . وتتمثل هذه الصنعة فى توليد الحكاية من الحكاية وتصعيد حركة القص حتى تعود بها إلى نقطة البداية ، والبداية فى حكايتنا أن الملك خوفو يشعر بالملل ، وأراد أن يدفع عن نفسه هذا الملل ، عن طريق الاستماع إلى القص أما النهاية فهى الوصول إلى حالة النشاط النفسى والفكرى التى لا مجال للملل فيها ، ومعنى هذا أن خوفو وصل إلى ما كان يسعى إليه فى البداية وهو أن يدفع عن نفسه الإحساس بالملل .

ومثل هذا الأسلوب ، أعنى أسلوب التوليد والتصعيد فى حركة القص ، عرف فى قصص ألف ليلة وليلة ، ومازال يعرف قصصنا وقصص الشعوب الأخرى حتى اليوم .

وشبيه بهذه الحكاية حكاية الغريق . فهى تقوم كذلك على أساس من التوليد والتصعيد فى القص . ولهذا فإننا نسمع أكثر من صوت ؛ لأن كل صوت يسلم القص إلى الصوت الآخر . فالغريق هنا ليس هو البطل الأساسى فى هذه الحكاية ، ولكنه الراوى الوسيط بين مأساة البطل الأساسى وما يحكيه هو له على لسانه وعلى لسان غيره من بعده بهدف البحث عن حل لمأساته .

فقد حدث أن أرسل الملك أميرا من أمرائه إلى بلاد الصومال ؛ ليحضر له بعض النفائس من هناك . فلم يوفق الأمير فى مهمته . فضلا عن ذلك فقد صادفته أهوال جسيمة أخرته عن العودة ، ولكنه وصل فى النهاية سليما إلى أرض الوطن ، ولكن الخوف بلغ منه مبلغه إذ كان يتوقع عقابا قاسيا من قبل فرعون لعدم تحقيقه رغبته ، ومن ثم ظل مترددا فى مقابلة الملك . وكان له تابع أمين أحزنه ماراه على وجه متبوعه من الحزن والألم ، فأراد أن يهدىء خاطره ويقوى من ثقته فى نفسه فقال له :

« تأمل ! لقد عدنا بسلام ووصلنا إلى بلادنا . اصغ إلى أيها الأمير ؛ إننى فرد خلو من المبالغة ، اغسل نفسك ، وصب الماء على أصابعك ، وتكلم إلى الملك وأنت مالك شعورك ، وأجب من غير تلعثم ، وإن فم الإنسان هو الذى ينجيه ، وكلامه هو الذى يجعل الناس يرفقون به . . »

« ومع ذلك سأقص عليك شيئا مماثلا لقصتك . فقد حدث لى شخصيا عندما أقلعت إلى إقليم مناجم الملك ذاهبا إلى البحر فى سفينة ذرعها ١٢٠ طولا و ٤٠ عرضا . وكان فيها ١٢٠ بحارا من نخبة مصر . وكانوا يتعرفون السماء وكانوا يتعرفون الأرض ، وكانت قلوبهم أثبت من قلوب الأسود ، وكانوا يتنبئون بالعاصفة قبل أن تحدث . . وقد هبت عاصفة ونحن ما زلنا فى البحر وقبل أن نصل إلى الأرض . وقد قامت الريح فضاعفت من شدتها ، وجاءت موجة ذرعها ثمانية ارتفاعا ، وقد حملت من على سطح السفينة مع الصارى . . وبعد ذلك غرقت السفينة . . وقد رمت بى موجة إلى جزيرة . وقد قضيت ثلاثة أيام وحيدا ولم يكن لى رفيق غير قلبى ، ونمت فى خباء من الخشب واحتضنت ثم وقفت على قدمى ؛ لأجد ما يمكن أن أضعه فى فمى ، فوجدت تينا وعنبا هناك ، وكل أنواع الخضر الجميلة . . وكان هناك سمك وطيور ، ولم يكن هناك شىء لا يوجد فيها . وعندئذ أشبعت نفسى وتركت بعضها على الأرض ؛ لأن حمله كان ثقيلا على ذراعى . ثم أخذت زنادا وأوقدت نارا لنفسى وقدمت قربانا مشويا للآلهة .

وبعد ذلك سمعت صوت رعد وظننت أنها موجة بحر ، فتكسرت الأشجار وزلزلت الأرض ، ولما كشفت عن وجهى وجدت أنه ثعبان يقترب منى ، وكان ذرعه ثلاثين ذراعا طولا ، ولحيته يزيد طولها على خمسة أذرع ، وكان جسمه مرصعا بالذهب وحاجباه من خالص اللازورد ، وقد كان فى غاية من العقل ثم فغر فاه لى حينما كنت ملقى على بطنى أمامه وقال لى : من أحضرك هنا أيها الصغير ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ من أحضرك هنا ؟ وإذا تأخرت عن إجابتى عمن أحضرك إلى هذه الجزيرة جعلتك لا تجد نفسك إلا ترابا ، وتصير كالذى لم يكن قد رئى . فأجبت : إنك تتحدث إلى ، ومع ذلك لم أسمع ما تقول . إنى فى حضرتك ولكن حواسى قد ذهبت » .

وأعاد إليه الثعبان أسئلته وقال : « من أحضرك إلى جزيرة البحر هذه التى يحيط بها الماء من الجانبين » ؟

فقص الرجل على الثعبان ما حدث له ، وعندئذ أشفق عليه الثعبان وقال له : « لاتخف أيها الصغير ، لا تخف . . ولاتدع محياك يصفر مادمت قد جئت إلىّ . أنظر ! لقد حفظك الإله حياً ؛ ليحضرك إلى جزيرة الطعام الوفير التى لا شيء إلا وينمو فيها . . وأنظر ، ستمضى الشهر بعد الشهر فى هذه الجزيرة إلى أن تتم أربعة أشهر ، ثم تأتى سفينة من مقر الملك تحمل بحارة تعرفهم ، وستذهب معهم إلى مقر الملك ، وتموت فى نفس بلدك . . ما أشد فرحة الذى يقص ما جرى له بعد أن تمر الكارثة . وهكذا سأقص عليك شيئا مماثلا لهذا الذى حدث فى هذه الجزيرة » .

وهكذا يسلم المرافق الكلام إلى الثعبان الذى يستمر فى رواية مغامراته كذلك فيقول : « وذلك أننى كنت فيها مع أخوتى وأطفالى فى وسطهم ، وكان كل عددنا ٧٥ ثعبانا أولادى وأخوتى ، هذا غير بنت امرأة مسكينة كانت قد أحضرت إلىّ ، ثم انقض شهاب فذهب هؤلاء فى النار بسببه . وقد حدث هذا وأنا لست من بين الذين أحرقوا .

وقد كدت أموت من أجلهم عندما وجدتهم كومة من الجثث . . فإذا كنت شجاعا فأكبح جماح قلبك ، على أنك ستضم أطفالك وتقبل زوجتك وترى منزلك ، وهذا أحسن من كل شيء ، وستصل إلى مقر الملك ، وتسكن هناك وسط أولادك » .

وشكر الرجل للثعبان قوله ، ووعده أن يحمل إليه فيما بعد هدايا من النفائس والعطور . ولكن الثعبان ستخف به وختم كلامه معه بأن قال له : « ولكن الواقع أنك لن ترى قط هذه الجزيرة بعد سفرك ؛ لأنها ستصير ماء » .

ثم استأنف المرافق روايته للأمير فقال : وبعد ذلك أتت هذه السفينة كما تنبأ . وذهبت وتسلقت شجرة طويلة ، ورأيت أولئك الذين كانوا فيها ، وذهبت لأخبره ، فعلمت أنه قد عرف ذلك من قبل وقال لى : بسلام بسلام للوطن ، أيها الصغير ، وشاهد أطفالك واجعل لى اسما حسناً فى مدينتك ، اسمع فإن هذا هو كل ما أبغى .

ولما ألقيت بنفسى على بطنى لأشكره ، قال لى : انظر ، ستصل الحاضرة بعد شهرين ، وستضم أولادك فى حضنك ، وتصير شابا مرة ثانية فى مقر الملك ، ثم تدفن .

ثم سحنا شمالا إلى حاضرة الملك ووصلنا إلى العاصمة فى شهرين كما قال ، ومثلت أمام الملك وقدمت له هذه الذخائر التى أحضرتها من هذه الجزيرة ، وقد شكرنى أمام كل ضباط الأرض قاطبة ، وعينت حاجبا وكافأنى ببعض حشمه » .

ثم ختم كلامه للأمير بقوله : « أنظر إلى بعد أن وصلت الأرض وبعد أن شاهدت ما لاقيته . اسمع لما أقول ، أنظر ، إنه من الخير للناس أن يصغوا » .

لقد قيل : إن حكاية الغريق الفرعونية تُعد أصلا لحكايات السندباد ، سواء تلك التى رويت فى التراث الهندى أو تلك التى دونت فى حكايات ألف ليلة وليلة . ووجه الشبه بين الحكايات الفرعونية والحكايات الأخرى ، هو أن هناك شخصين ، أحدهما يبالغ فى تعاسته والأخر خاض غمار التجارب ، بخاصة التجارب البحرية ، فازداد علما وحكما ، ثم أراد أن يوصل حكمته للشخص الأول ؛ لعله يدرك أن إحساسه بالتعاسة مبالغ فيه ، وأن التجارب تصقل الإنسان إذا ما استفاد منها ونمى شخصيته من خلالها .

كما أن هناك وجه شبه آخر يتمثل فى تلك المغامرة البحرية التى طوحت بالسندباد البحرى ، إذا جاز لنا أن نطلق هذا الاسم على الشخص المرافق للأمير فى الحكاية الفرعونية ، وألقت به فى تلك الجزيرة الغريبة التى خاضها السندباد البحرى فى ألف ليلة وليلة .

وقد يبدو وجه الشبه ضئيلاً بين الحكاية الفرعونية وحكاية رحلات السندباد السبع ، ولكن الحكاية الفرعونية تعد ، ولا شك ، البذرة الأساسية التى تراكمت حولها المغامرات الشيقة فيما بعد .

أما الحكاية الثالثة التى نود الإشارة إليها ، إذ إنها تُعد كذلك من الحكايات المهمة التى قامت حولها الدراسات المقارنة المسهبة ، فهى حكاية الأخوين . .

وحكاية الأخوين تعد مزيجا رائعا بين الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية . [وتحكى الحكاية أن الأخوين « أنوبيس » و « باتا » كان يسكنان منزلاواحدا . وكان « أنوبيس » متزوجا فى حين أن « باتا » كان بمثابة إبنه ، لأن الأول عُنى بتربيته ، كان يساعده فى الزراعة وتربية الماشية . وكان الأخوان يعيشان فى وئام تام ، حتى حدثت القطيعة بينهما بسبب زوجة « أنوبيس » الخائنة . فقد حدث أن أرسل « أنوبيس » أخاه المطيع ؛ ليحضر له من بيته بعض البذور ، إذ أن البذور التى كانا يبذرانها فى الحقل لم تكن كافية . ولما دخل باتا بيت أخيه وطلب من زوجته أن تحضر البذور التى طلبها أخوه ، أمرته زوجة أخيه أن يذهب بنفسه إلى مخزن الغلال ويحضر البذور بنفسه . ولما حضر بالبذور مر على زوجة أخيه التى كانت وقتئذ تمشط شعرها أمام المرآة . ونظرت الزوجة إلى الأخ « باتا » نظرة اشتهاء واستوقفته وأخذت تتحدث معه مبدية إعجابها بقوته وجماله . وفى النهاية راودته عن نفسه فنهرها وأخبرها بأنها بمثابة أمه ، كما أن أخاه بمثابة والده . ثم تركها وخرج حاملا البذور بعد أن أخذ وعدا على نفسه ألا يفشى خدعتها الماكرة .

ولكن الزوجة خشيت أن يفضح الأخ الأصغر « باتا » أمرها لدى أخيه . فادعت المرض ونامت فى السرير ولما حضر زوجها أخذت تئن وتتأوه . ولما سألها زوجها عما بها ، أخبرته بأن أخاه « باتا » أراد أن يعتدى عليها ، فلما أبت ضربها وخرج .

وبينما كان باتا عائدا إلى البيت بعد ذلك ، كشفت له إحدى بقراته عن السر وأوعزت إليه بالهروب لأن أخاه عازم على قتله . وهرب

« باتا » وأسرع « أنوبيس » فى أثره ، ولكن الآلهة جعلت بينهما بحرا . ووقف الأخوان فى مقابل بعضهما الآخر على شاطىء البحر ودار بينهما نقاش انتهى بأن أنوبيس علم بخيانة زوجته التى قتلها بعد ذلك . أما « باتا » فقد أخبر أخاه بأنه لن يعود إليه ثانية ، وأنه سيرحل إلى غابات الأرز حيث يودع قلبه زهرة فوق شجرة من أشجار الأرز . ثم طلب من أخيه ، على سبيل التكفير عن ذنبه ، أن يحضر لإنقاذه اذا مات قلبه . وعلامة هذا أن يجد كأس الجعة التى يشربها تفور فجأة . وعندئذ افترق الأخوان .

ورأت الآلهة أن تكافىء « باتا » المظلوم بعد ذلك ، فخلقت له امرأة جميلة ؛ لكى يعاشرها معاشرة الأزواج . وعاش باتا سعيداً مع تلك الزوجة .

وذات يوم حذر « باتا » زوجته من أن تخرج إلى شاطىء النيل وحدها . ولكن الزوجة عصت أمره وخرجت بمفردها إلى شاطىء النيل ونزلت تستحم فيه . وسقطت خصلة من شعرها فى النيل وحملها التيار إلى المكان الذى يجلس فيه فرعون بجوار الشاطىء . وفى الحال فاحت الرائحة العطرة من خصلة الشعر إلى درجة أن عبقت المكان وكذلك ملابس فرعون . وعلم فرعون أن تلك الرائحة العطرة مصدرها خصلة الشعر التى حملها إليه تيار الماء . وفى الحال أرسل رسله ؛ ليحضروا إليه صاحبة هذه الخصلة .

وحملت زوجة باتا إلى فرعون . ولكنها طلبت من فرعون من قبل أن يتزوجها أن يهشم شجرة الأرز التى كان قلب زوجها « باتا » مستكناً فى زهرة فيها . واستجاب فرعون لمطلبها واطمأنت المرأة أن زوجها « باتا » قد مات وانتهى .

وفارت الجعة فجأة فى الكأس الذى كان الأخ أنوبيس يشربه . وفى الحال تذكر أن أخاه فى خطر ، كما تذكر وعده لأخيه بأن يخف لإنقاذه . ولما وصل أنوبيس إلى غابات الأرز ، رأى الشجرة مهشمة ووجد الزهرة التى بها قلب أخيه ملقاة على الأرض . فأخذ الزهرة ووضعها فى ماء ، وسرعان ما دبت الحياة فى القلب وفى الجسد معا ، وجلس باتا ليتحدث إلى أخيه وقال له ، إنه سيحول نفسه ثورا رائعا وعليه أن يركبه ويذهب به إلى فرعون الذى اغتصب منه زوجته . ووصل الأخ أنوبيس راكبا أخاه الثور باتا . ولما رأى فرعون الثور لم يتمالك إعجابه به واشتراه من أنوبيس . ودخل باتا الثور خلسة على زوجته وكشف عن نفسه . وعندئذ ألحت الزوجة على فرعون أن يذبح الثور . ولم يفهم فرعون سبب هذا الإصرار ولكنه رضخ لمطلب الزوجة وذبح الثور . . وتساقطت قطرتان من الدم على الأرض ونبتت منهما شجرتان من السدر . وَعدّ فرعون والناس هذا النمو المفاجىء للشجرتين معجزة من المعجزات ، ولم تكن الزوجة تدرى أن زوجها باتا قد تسربت روحه إلى هاتين الشجرتين .

وفيما كانت الزوجة تستريح فى ظل إحدى الشجرتين ، كشف لها باتا مرة أخرى عن نفسه . واستشاطت الزوجة غضبا وأصرت على قطع الشجرتين ، وقُطِعَتْ الشجرتان وتطايرت شظيتان منهما واستقرتا فى جوف الزوجة ، وحملت الزوجة من هاتين الشظيتين وهى لا تدرى أنها حملت من زوجها باتا . وسعد فرعون بالحمل ظنا منه أن الزوجة ستلد طفلا منه .

وولدت الطفل وترعرع فى بلاط فرعون . وعندما مات فرعون كان الابن قد شب عن الطوق وخلف فرعون فى المملكة .

على أن هذا الابن لم يكن فى النهاية إلا باتا بعينه ولما كان البلاط قد خلا من فرعون ، فقد كشف باتا عن نفسه لزوجته للمرة الأخيرة وقتلها ، ثم استدعى أخاه أنوبيس وعينه ولى عهده .

هذه هى حكاية الأخوين اللذين فرقت بينهما خيانة زوجة الأخ الأول ثم جمعت بينهما فى النهاية خيانة زوجة الأخ الثانى ، وذلك بعد أن ثأر كل منهما لنفسه . ومن المعروف أن الحكاية الأم التى تجمع بين حكايات ألف ليلة وليلة المتفرقة ، هى حكاية خيانة زوجة الملك شهريار له . ثم عادت ألف ليلة وليلة وأكدت هذا الموضوع فى الحكاية الأولى التى تتصدر المجموعة . ففى هذه الحكاية هجر الملك بيته ومملكته بسبب خيانة زوجته له ، ورحل إلى أخيه الملك الذى يحكم فى بلد اخر ليسرِّى عنه بعض همه . وكان هذا الملك يتصور أنه سعيد مع زوجته ، ولكن أخاه أكتشف خيانة زوجته له مع عبد أسود بينما كان الزوج يقوم برحلة صيد فى الخارج . وعندما عاد الزوج من رحلته ، أفضى إليه أخوه بسر خيانة زوجته له مع العبد الأسود . وعندئذ ترك الأخوان المملكة ، بعد أن انتقم كل منهما من زوجته .

وتتكرر رواية حكاية الأخوين فى كثير من البلاد ، مما أغرى الباحثين بعقد مقارنات بين الروايات المختلفة بهدف الوصول إلى الأصل الأول لهذه الروايات ، فاذا بهم يجمعون على أن الحكاية المصرية القديمة تعد الأصل الأول لهذه الروايات .

على أن القصص المصرى القديم لم يظهر تأثيره فى آداب العالم فى الموضوعات وفنية القصص فحسب . بل إنه غذاه كذلك بكثير من « الموتيفات » التى استغلت فى أنماط كثيرة من القصص . ومثال هذا « موتيف » النبوءة التى تتحقق وتجعل الإنسان عبا ا لقدره كما حدث فى حكاية « الأمير المسحور » فقد تنبأت النبوءة إثر ولادة هذا الأمير بأنه سيلقى حتفه بسبب كلب أو ثعبان أو تمساح . وحرص الأب كل الحرص على أن يبعد ابنه كلية عن هذه الحيوانات ولكن الابن بدأ يتعرف على هذه الحيوانات بالضرورة عندما كبر . بل إنه أصر على أن يكون له كلب خاص به . وحقق له الأب مطلبه . ثم تحدث المفاجآت عندما يواجه الابن التمساح والثعبان فيما بعد . وهنا يصل التشويق فى الحكاية إلى قمته ، إذ يظل القارىء متلهفا لأن يعرف كيف يلقى الابن حتفه ، وعلى يد أى من هذه الحيوانات الثلاثة ، بخاصة وأن الكلب نطق فى النهاية وقال له : إنه سيلقى حتفه على يديه . ويهرب الابن من الكلب ويلقى بنفسه فى النهر . وهناك يصادف التمساح الذى يصرح له بنفس العبارة ، ولكنه يخبره بأنه سيمنحه الحياة إن هو قضى على

الثعبان الذى يؤرقه فى النهر . وإلى هنا يصل التشابك فى القصة إلى نقطة محيرة ، وإلى هنا كذلك ينقطع النص لتآكل البردية . وكأن الحكاية بهذه النهاية تطلب من القارىء أن يكملها وفقا لخياله .

ويرد فى هذه الحكاية موتيف آخر أصبح منتشرا فى القصص العالمى وهو موتيف الأمير الذى يصل إلى مدينة غريبة حيث يجد رءوساً معلقة . وعندما يسأل عن هذه الرءوس ، يحكى له أنها رءوس شباب جاءوا لخطبة الأميرة التى وضعت شرطا لمن يريد الزواج منها أن يتمكن من أن يطير إلى نافذتها التى تبعد عن الأرض مسافة كبيرة . وكل أمير يفشل فى هذه المحاولة تقطع رأسه إلى أن جاء الأمير المسحور فأتم المحاولة بنجاح وتزوج الأميرة .

وربما كانت أكثر الموتيفات ابتكارا بخاصة فى هذا الزمن المبكر ، ذلك الموتيف الذى يحكى عن صراع بين الأشياء الرمزية أو المعنوية مثل الصراع بين الصدق والكذب ، أو بين الرأس والجسد وهكذا . .

● ● ●

وإلى هنا نكون قد عرضنا أكثر من نمط من القصص الشعبى الفرعونى ، ومازال هناك نمطان ينبغى أن يشار إليهما ؛ لأنهما يعدان من الأنماط الأساسية فى القصص الشعبى . أما النمط الأول من هذين النمطين الأخيرين ، فهو نمط ينتمى إلى القصص التاريخى ، أو بتعبير آخر ، إنه يصور الأحداث التاريخية من وجهة نظر الحس الجمعى . وأما النمط الثانى فهو القصص الهزلى أو الفكاهى .

وإذا كان النمط الأول يعكس رقياً فكرياً ووعياً شعبياً بأحداث التاريخ ، فإن النمط الثانى يكشف عن حس ساخر ، وقدرة على النقد الاجتماعى من خلال فن السخرية والفكاهة .

فهناك حدث يعد جزءا أساسيا من الأحداث التاريخية التى صيغت حولها ملحمة الإلياذة لهومير ، أعنى تلك الحروب الطويلة التى نشبت بين إسبرطة وطروادة . وعلى الرغم من أهمية هذا الحدث ، فإن ملحمة هومير لم تحتفظ به ، بل إنها أسقطته كلية ، فى حين احتفظ به التراث الفرعونى الشفاهى والمدون . وتجدر الإشارة إلى أن هذا الحدث روى لهيرودوت شفاهيا . وعلق عليه هيرودوت بأن هومير كان على علم به ، ولكنه أغفله ، على الرغم من أهميته ؛ لأنه بعيد عن الفكرة الأساسية للملحمة .

والحدث يدور حول خطف باريس (وقد سماه المصريون الإسكندر حسب روايةهيرودوت) حاكم طروادة لهيلينا زوجة مينلاوس حاكم إسبرطة . وبينما كان الإسكندر (أو باريس) متوجها بغنيمته إلى بلاده ، طوحت به رياح عاتية ووجهته نحو مصر . « وكان يوجد على الشاطىء . . معبد لهيراكليس ؛ إذا لجأ إليه أى كائن من البشر ووسم نفسه بالعلامات المقدسة واهبا نفسه للإله ، فلا يحل لأحد أن يمسه بسوء » .

واستغل الإسكندر هذه السنة ولجأ إلى المعبد ، فلم يقربه المصريون الذين تجمعوا من حوله . ولكن الكاهن أرسل إلى الملك المصرى على جناح السرعة يقول له : « جاءنا أجنبى تيوكرى الجنس بعد أن ارتكب ذنبا فاحشا فى بلاد اليونان ، إذ غرر بزوج مضيفة بالذات وأحضرها معه وثروة طائلة . وقد طوحت به الرياح إلى أرضك ، فهل تدعه يقلع دون أذى ، أم تجرده مما جاء به ؟ »

ورد الملك على رسالة الكاهن قائلا : اقبضوا عليه مهما كان شأنه ، هذا الرجل الذى ارتكب إثما منكرا فى حق مضيفه ، وأحضروه إلىّ حتى أعرف ماعساه أن يقول . فلما مثل الإسكندر (باريس) أمام الملك ، سأله الملك من أين أخذ « هيلينا » ؟

ولما حاد الإسكندر عن جادة الصدق ولم يقل الحقيقة ، كذبه الذين جاءوا ضارعين ورووا قصة جرمه بحذافيرها . وأخيرا أعلن الملك حكمه قائلا :

« لو لم أكن أهتم كثيرا بألا أقتل أحدا من الأجانب الذين تطوح بهم الرياح ويأتون إلى بلادى ؛ لثأرت لليونانى منك يا أخس الرجال ؛ لأنك بعد أن تمتعت بحقوق الضيافة ، ارتكبت أشنع ذنب ، فجامعت زوجة مضيفك نفسه . ولم تكتف بذلك ، بل أغريتها بالفرار وخطفتها وأخذتها معك . ولم تكتف بهذا وحسب ، بل جئت بعد أن نهبت دار مضيفك . وبناء عليه ، لما كنت أعلق أهمية كبيرة على ألا أقتل أجنبيا ، فلن أسمح لك بأن تأخذ معك هذه المرأة ولا تلك الأموال بل سأحتفظ بها لمضيفك اليونانى حين يحضر لأخذها . أما أنت ورفاقك ، فإنى أنذركم بأن تقلعوا وترحلوا عن بلادى إلى غيرها فى ظرف ثلاثة أيام . فإن لم تفعلوا فسأعاملكم معاملة الأعداء » .

ثم تستمر القصة فتحكى عن غزو مينلاوس وجيشه لطروادة . وهناك طالب « بهيلينا » والأموال الطائلة التى نهبها الإسكندر (باريس) ، ولكن الأهالى أقسموا له بأن هيلينا والأموال فى مصر وليست فى حوزتهم . ولكن اليونانيين بقيادة مينلاوس لم يصدقوا هذا القول واستمر حصارهم لطروادة حتى استولوا عليها . ولكنهم لم يعثروا على هيلينا . وعندئذ رحل مينلاوس إلى ممفيس . وهناك تقابل مع الملك المصرى الذى استقبله بحفاوة بالغة وقدم له هيلينا دون أن تمس بسوء .

« ولكن بالرغم من ذلك كله كان « مينلاوس » ظالما للمصريين . فبينما كان يسرع للرحيل ، عاقة نوء شديد . ولما استمر الحال على هذا المنوال وقتا طويلا ، فكر فى أمر حرام ، إذ أخذ صبيين من أبناء أهل مصر فذبحهما وقدمهما ضحية . ولما ذاع الخبر بأنه قد ارتكب ذلك ، كرهه المصريون وطاردوه ، ففر هاربا بسفنه إلى ليبيا » .

وينهى هيرودوت الرواية التى سمعها عن هذا الحدث التاريخى بقوله : « ولم يستطع المصريون أن يذكروا الاتجاه الذى سار فيه (أى مينلاوس) هناك (أى فى طريقه إلى ليبيا) . وقالوا : إنهم وقفوا على

بعض المعلومات عن طريق الاستقصاء . أما ماحدث فى بلادهم فهم يرونه عن يقين » .

ولعلنا نتساءل : لماذا حفظ المصريون هذا الحدث التاريخى بصفة خاصة فى ذاكرتهم وكانوا حريصين على روايته لهيرودوت ؟

والجواب عن هذا السؤال هو أن هذا الحدث لم يكن يعنيهم بوصفه حدثا تاريخيا فحسب ، بل لأنه كذلك ينم عن خلق المصرى الكريم فى معاملته لكل أجنبى ، كما ينم عن خلقه الذى يأبى الخديعة ، ويحث على السلوك الأصيل . . وكأنه كان يقول كما نقول اليوم فى مثلنا الشعبى ؛ « من أمنك لم تخنه ولو كنت خائنا » .

وبقى أن نشير إلى النمط الهزلى من القصص فى التراث الفرعونى وهنا نقدم حكاية رواها المصريون القدماء لهيرودوت ، وهى حكاية ما تزال تحكى عندنا حتى اليوم .

فقد حكوا أن الملك « رامبسيليتوس » (ويحدث الدكتور أحمد بدوى أنه رمسيس الثالث أول ملوك الأسرة العشرين) كان يمتلك ثروة طائلة لم يستطع أحد من الملوك من قبله أو من بعده اقتناءها . وحرصا منه على إبعاد هذه الثروة عن الأعين ، إبتنى خزانة ضخمة من الحجر ، وكان أحد حوائطها يمتد إلى الجدار الخارجى من القصر . وفكر البنّاء الذى ابتنى هذه الخزانة فى حيلة تمكنه فيما بعد من أن يسرق بعض الأموال منها . فوضع حجرا من أحجارها فى موضع يسهل خلعه فيما بعد . ولما انتهى العمل أودع الملك أمواله الطائلة فى الخزانة وأحكم إغلاقها .

وعندما اقترب البنّاء من منيته ، استدعى ولديه وأفشى لهما سر الحجر . فلما توفى الأب أسرع الولدان إلى القصر ليلا ، وأزاحا الحجر ، وسرقا بعض أموال الخزانة على أمل أن يعودا فيما بعد ؛ ليحملا قدرا آخر من الأموال . وعندما فتح الملك الخزانة رأى أن ماله قد قل ، ولكنه وجد الخزانة مقفولة والأختام سليمة . وعندئذ هداه تفكيره لأن يصطنع حيلة تكشف عن اللص . فأمر بوضع أشراك بجانب القدور التى يختزن فيها المال فلما أزاح اللصان الحجر ونزل أحدهما من الفوهة ، وقع فى الشرك ولم يستطع أن يخلص نفسه منه . وعندئذ صرخ على أخيه الذى كان يقف حائرا فى الخارج ، إذ لم يستطع تخليصه من الشرك . وعندئذ نصحه أخوه من الداخل بأن يقطع رأسه حتى لايكتشف أمرها ويكون فى ذلك هلاك الأخ الثانى . وقطع الأخ رأس أخيه وعاد بها إلى بيته .

وعندما دخل الملك الخزانة فيما بعد ، وجد جثة بدون رأس ، فازداد حيرة بشأن هذا اللص ، وأمر أن تعلق الجثة فى الخارج وعين عليها الحراس .وأمرهم أن يأتوه بكل من يرونه باكيا أو نادبا لها .

وعلمت أم القتيل بما حدث لابنها ، ولم تتحمل أن تظل جثته معلقة فى العراء فتوسلت لابنها الثانى أن يحتال بكل الطرق لإحضار جثة أخيه ، وإلا ذهبت بنفسها للملك وأخبرته بأنه هو اللص . وإزاء هذا التهديد من قبل الأم ، فكر الابن فى حيلة تمكنه من إحضار الجثة . فأعد حميرا وزقاقا ملأها بالنبيذ وساقها حيث الحراس الذين يحرسون الجثة المعلقة . وهناك أوقع الزقاق على الأرض فسال النبيذ . واصطنع الغضب عندئذ وأخذ يسب ويلعن حتى اجتمع من حوله الحراس وأخذوا يسلبونه ما تبقى عنده من نبيذ . ثم اصطنع الهدوء بعد برهة وأخذ يمزح مع الحراس وانتهى الأمر بمجالستهم من أجل الشراب وأكثر الحراس من الشراب وهو يراقبهم حتى سكروا وناموا . فقام فى الحال وأنزل جثة أخيه وعاد إلى أمه بها .

واستشاط الملك غضبا عندما علم أن الجثة قد سرقت ، وأصر على أن يكشف عن هوية هذا اللص الجرىء مهما كان الثمن .

فوضع ابنته فى ماخور وأمرها أن تستقبل جميع من يفدون إليها ، وتظل تلاطفهم مبدية رغبتها فى أن تستمع منهم إلى أبرع وأخبث ما فعلوه فى حياتهم . فإذا روى لها أحدهم ما يتعلق بشأن اللص ، تقبض عليه فى سرعة .

وعلم اللص بهذا الماخور الذى تسكنه امرأة رائعة الجمال لتستقبل الرجال ولكن خبرته هدته إلى أن هذا الماخور ما هو إلا فخ نصب له . ومع ذلك فقد شاء أن يبز حيلة الملك بحيلة أخرى أشد خبثا منها . فقطع ذراعا من ذراعى أخيه المقتول ، ودخل على ابنة الملك فى الماخور وكان الجو مظلما بداخله . وأخذت الأبنه تلاطفه ، ثم طلبت منه أن يحكى لها أغرب وأخبث ما فعله فى حياته . فحكى لها قصة سرقة الخزانه من أولها إلى أخرها . وعندئذ همت الإبنه بالقبض عليه ، ولكنه مد لها ذراع أخيه .فقبضت الإبنة على الذراع ظنا منها أنها قد قبضت على اللص . وترك لها الذراع وعاد إلى بيته . . « فلما وصلت هذه الأنباء كذلك إلى مسامع الملك ، اندهش لفطنة هذا الرجل وجرأته ، وأرسل فى النهاية إلى كل الأقطار كافة معلنا أنه إذا جاء هذا الرجل لحضرته فهو يضمن له حريته ، ويعده بوعود عفوية . فوثق به اللص وذهب إليه ، فأعجب به « رامبسيليتوس » أشد الإعجاب وزوجه من ابنته هذه ، لكونه أبرع الخلق أجمعين ، إذ إنه يبز المصريين كلهم ، وهؤلاء يبزون سائر البشر فى البراعة » .

وربما تعمدنا أن نعطى فن القصص فى مصر الفرعونية القدر الأكبر من الاهتمام ؛ ذلك أن القصص وعاء يستوعب الفن بقدر ما يكشف عن الواقع المتمثل فى المعتقدات والعادات ومشكلات الحياة اليومية . ويمكننا أن نستشهد فى هذا المجال برأى عالمين مصريين قضيا عمرهما بحثا فى عالم مصر القديم وهما الدكتور أحمد بدوى والدكتور سليم حسن ، يقول الدكتور أحمد بدوى فى مقدمة كتاب « هيرودوت يتحدث عن مصر » « كان القصص الشعبى يعد مصدرا من المصادر التاريخية التى استقى منها هيرودوت أخباره عن مصر . . ذلك القصص الشعبى الذى كان شائعا بين الناس يروونه ويروونه للناشئة من أجيالهم فيحفظونه ويلونونه بألوان من الخيال الذى يشيع فى نسيج القصة ، فترق حواشية بحيث تؤثر فى النفوس وتوقظ

العواطف وتلهب الحماس ، ولكنها لا تطمس ما فى طياته من حقائق » .

ويقول الدكتور سليم حسن فى مجال تقييمه القصص المصرى القديم فى كتابه : « الأدب المصرى القديم » « ولا تظن أن القصص القومى الذى يميل إليه جمهرة الشعب ويتفهمونه فى سهولة ويسر ، لاصنعة فيه ولا يستلزم حذقا ومهارة ، فإنه استعداد وقدرة ومران على ما تواضع عليه القصاص ورواد مجالسهم ، فتتربى عند الواحد ملكة يستطيع بها إذا سمع قصة أن يلحقها بشبيهة لها وردت على أذنه من قبل . فهى بهذا حرفة وفن وتقاليد موروثة . ومن هنا أتت شهرة القصاص الأذكياء الذين يدركون ذوق جمهور المستمعين فيقذفهم بما يناسبهم ، ويكافئهم هؤلاء بالتهافت على مجلسهم والتحدث بمواهبهم » .

وإذا كان هناك فن قولى آخر بز فيه المصريون القدماء غيرهم فهو فن الأمثال والحكم ، على أن الأمثال والحكم فى التراث المصرى القديم - على الرغم من وفرتها - فهى منسوبة إلى رجال اشتهروا بحكمهم ودونوها . مثل حكم بتاح حتب ، حكم خيتى بن دواوف ، وتعاليم أنى ،وأمنوس وغيرهم .

ولهذا فإنه من الصعب أن نعد هذه الحكم والتعاليم أمثالا شعبية . . على أن تنميق هذه الحكم والأمثال لا يحول دون أن نستخلص منها أهم ملامح الشخصية المصرية التى تتلخص فى أن المصرى منذ الأزمان القديمة ، لا يشعر بالراحة والإطمئنان إلا عندما يرى نفسه وحياته جزءا من نظام كلى ، وهذا النظام الكلى يمثل بدوره وحدة متكاملة من النظام السماوى والنظام الأرضى . وإذا حدث أن اختل هذا النظام ، فإنه سرعان ما يعود ليبحث عنه حتى يدور مرة أخرى فى فلكه . ومن هذا المفهوم انبثقت كل تعاليمه وحكمه ولنمعن النظر فى الحكم التالية لنرى إلى أى حد تسهم هذه الحكم فى رسم معالم هذا النظام .

— لا تكونن متكبرا بسبب معرفتك ، ولا تكونن منتفخ الأوداج ؛ لأنك رجل عالم ، فشاور الجاهل والعاقل ؛ لأن نهاية العلم لا يمكن الوصول إليها .
إن الاستماع مفيد للابن الذى يصغى . . والإصغاء أحسن من أى شىء ؛ لأن من نتائجه الحب الجميل . . . وإن المستمع يحبه الله ، ومن لا يستمع تبغضه الآلهة ، والعقل هو الذى يشكل صاحبه فيكون مستمعا أو غير مستمع .
إذا كان رئيسك فيما مضى من أصل وضيع ، فعليك أن تتجاهل وضاعته السابقة ، واحترمه حسبما وصل إليه ؛ لأن الثمرة لا تأتى عفوا .
إذا أصبحت عظيما بعد أن كنت صغير القدر وصرت صاحب ثروة بعد أن كنت محتاجا ، فلا تنسى كيف كانت حالك فى الزمن الماضى . ولاتتغن بثروتك التى أتت إليك منحة من الإله ، فإنك لست بأحسن من أقرانك الذين حل بهم الفقر .
إذا كنت رجلا ناجحا فأسس لنفسك بيتا ، واتخذ لنفسك زوجة تكون سيدة قلبك .
أقم العدل وعامل الجميع بعداله .
إن فضيلة الرجل المستقيم أحب عند الله من ثور يقدمه الرجل الظالم قربانا .

وعلى أن قدماء المصريين ، إلى جانب التزامهم بالنظام فى حياتهم من الناحية الدينية والقانونية ، كانوا يعيشون الحياة بكل أفراحها ومباهجها . ولا عجب فى هذا ، إذ كانوا يرون سر الحياة فى كل مظهر من مظاهر الوجود ، ابتداء من الشمس والنيل ، حتى الطائر الصغير والزهرة الصغيرة .

ويتضح هذا فى أغانيهم التى كانوا يتغنون فيها بالحب والجمال بمصاحبة القيثارة على نحو ما هو مصور على جدران معابدهم وقبورهم .

ولنمعن النظر فى هذا المقطع من أغنيه ريفية غزلية ؛ لنرى إلى أى حد كان المصرى يعيش الحياة فى الحب والحب فى الحياة . . تقول العذراء لحبيبها . . إنى أسبح منحدرة مع تيار القناة ، وأدخل قناة « رع » وشوقى أن أذهب إلى حيث قد نصبت الخيام وقت فتح فم « مرتيو » ، (أى فم الخليج الذى كان يحتفل بفتحه منذ هذا الزمن القديم) وسأخذ فى العدو ، ولن أقف طالما يفكر قلبى فى « رع » . وعندئذ سأرى كيف يدخل أخى (أى حبيبها) حينما يذهب إلى . وحينما أقف معك عند فم قناة « مرتيو » ، فإنك تقود قلبى نحو « عين شمس » إلى رع . وإنى أعود معك ثانية إلى أشجار « البيون » ، وسأتخذ من أشجار « البيون » مقبض مروحتى . وسأرى ما هو فاعل عندما ينظر وجهى إليه ، وذراعاى مثقلتان بفروع شجر اللبخ ، وشعرى مفعم بالعطر . وفى الحق أنى كملكة رب الأرضين حينما أكون فى حضنك » .

إن الحياة فى مصر القديمة ، بقدر ما كانت تدور فى إطار من العادات والتقاليد الصارمة ، كانت تدور فى إطار من البهجة والحب والمرح . وكان المصريون القدماء يرون ، فى كلتا الحالتين ، الحياة الجميلة المثمرة الخصبة .

يقول هيرودوت ، إن المصريين القدماء « يزيدون كثيرا عن سائر الناس فى التقوى ، وهذه هى القوانين التى يتبعونها ، يشربون فى أقداح برونزية ينظفونها كل يوم . وكلهم دون استثناء يفعلون ذلك . . ويلبسون ثيابا من الكتان ، يهتمون جدا أن تكون دائما حديثة الغسيل . وهم يمارسون الختان حبا فى النظافة ؛ لأنهم يفضلون النظافة على حسن المنظر » .

ويقول هيرودوت كذلك : « ولقد سبق المصريون الشعوب

إلى إقامة الأعياد العامة والمواكب العظيمة ، وعنهم تعلمها اليونانيون . . والمصريون لا يحتفلون مرة واحدة فى السنة بعيد شعبى عام ، ولكن أعيادهم العامة كثيرة » . ويعدد هيرودوت هذه الأعياد الشعبية العامة فيخص منها ستة أعياد مهمة هى عيد أرتميس ، وعيد إيزيس ، وعيد حتحور ، وعيد هيليوس ، وعيد ليتو وعيد آريس .

ويصف هيرودوت عيد أرتميس الذى كان يقام فى مدينة بوبا سطيس فيقول : « وفى طريقهم إلى بوبا سطيس يسلكون هذا المسلك : يبحر الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عدد كبيرا من الجنسين ، ويطبل بعض النسوة على الطبول التى بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طوال الطريق .

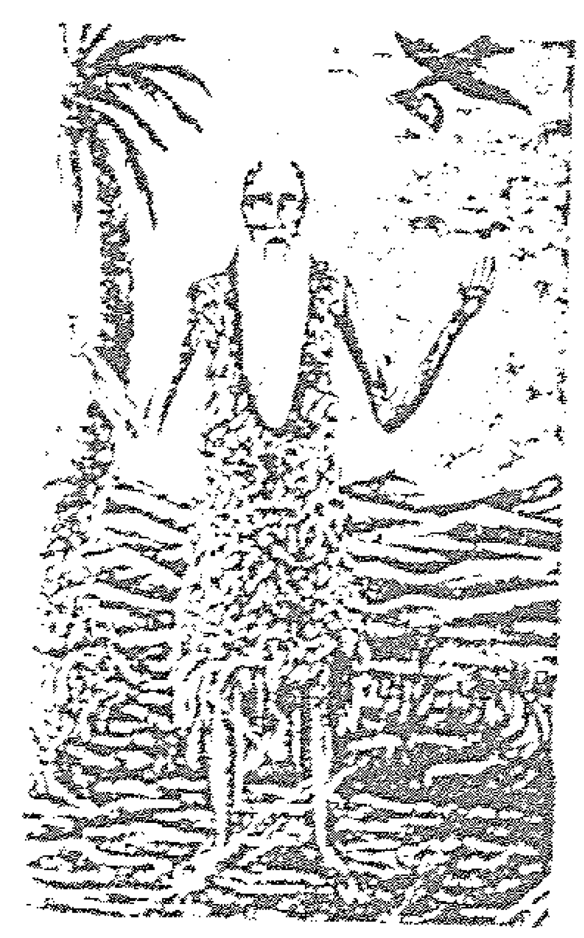
أما باقى النساء والرجال فيغنون ويصفقون . فإذا ما بلغوا - أثناء إبحارهم - مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطىء وقاموا بما يأتى : بينما يستمر بعض النسوة فى القيام بما وصفت ، تعلو أصوات بعضهن هاتفات ساخرات بنساء هذه المدينة وبعضهن يرقصن . . وعند وصولهم إلى « بوبا سطيس » يحتفلون بالعيد ويقدمون أضحيات عظيمة . . ويبلغ عدد المجتمعين فى هذه المناسبة ، وفقا لقول أهل البلاد ، سبعمائة ألف من الرجال والنساء عدا الصبية » .

فما أجمل الحياة التى تلزم الصغير والكبير ، والغنى والفقير بأن يسلك سلوكا مرضيا لصالح الفرد والجماعة ، وما أجملها عندما تجمع بين كل طوائف الشعب فى احتفالات تصل إلى قمة البهجة والمرح ولكنها لا يمكن أن تصل ، بفضل الالتزام بالنظام ، إلى حد الفوضى والتبذل .

تلك كانت حياة المصريين القدماء .

الأدب الشعبى القبطى

بقلم : الدكتور / ايزيس فتح الله جبراوى



يحكى فى التاريخ القبطى منذ أن انتشرت المسيحية فى مصر وتوطدت ديانتها بين الناس ، كثير من سير القديسين الذين استشهدوا لرفضهم عبادة الأوثان التى كانت لا تزال منتشرة فى الدولة الرومانية .

ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن يحتفل الأقباط فى مصر بذكرى هؤلاء القديسين احتفالا كنسيا شعبيا . ومعنى هذا أن هناك حكاية لكل قديس من هؤلاء ، تروى بطولته الدينية ونماؤه الروحى ، أو المعجزات الصادرة عنه ، مما يجعل له احتفالا مميزا على المستوى الكنسى الشعبى .

ومن المظاهر الواضحة لهذه الاحتفالات أن الكثير من المسيحيين ، وقد ينضم إليهم بعض المسلمين ، يفدون من أنحاء شتى فى جمهورية مصر العربية ، لزيارة القديس فى عيده المحتفل به لتقديم النذور ؛ وذلك لاعتقادهم الراسخ فى مقدرته على حل مشكلاتهم ومساعدتهم على تحقيق مطالبهم فى الاستشفاء من أمراض مستعصية حلت بهم ، أو للشكر على ما صنعه الله معهم على يد هذا القديس من معجزات .

وتبدأ هذه الاحتفالات عشية الليلة السابقة للاحتفال ، وفيها يقوم كاهن الكنيسة أو رئيس الدير أو المزار بصلاة العشية وفى أثناء ذلك يضع الحنوط[١] على رفات الجسد (إن وجد) ، مع إقامة صلوات وإجراء طقوس معينة ، ثم توضع صورة القديس مزينة بالورود والأنوار والشموع بجانب الهيكل .

وفى اليوم التالى وهو المحدد للاحتفال بالعيد ، يتوافد الناس على المكان للمشاركة فى صلاة القداس المقام لذلك ، والذى يتخلله سرد لسيرة القديس ، ثم تزف صورة القديس ويصاحب ذلك إنشاد الصلوات والتمجيد[٢] الخاص به .

ويتقدم الزفة حامل الصليب ، ويبدأ بالدوران حول المذبح ثلاث مرات ثم يخرج من الهيكل إلى الكنيسة ، ومن خلفه مجموعة من الخدام[٣] ، حاملين الرايات بصور القديس وصورة الصليب ، يليهم حاملو الشموع المضاءة ، ثم يلى كل ذلك مرنم الكنيسة[٤] حاملا الدف ، وخلفه حامل الناقوس وحامل التريانتو[٥] ، والجميع يرتلون ويمجدون أثناء سيرهم ، ويتبع هؤلاء خادم يحمل صورة كبيرة للقديس مزينة بالورود ويسير بظهره فى الموكب . ويسير كاهن آخر بنفس الوضع يحمل صندوقا به رفات الجسد (إن وجد) . . . والغرض من سير هؤلاء بظهورهم أن يكونوا فى مواجهة الكاهن الذى يحمل المبخرة[٦] ومن ورائه خادم يحمل علب البخور .

يطوف هذا الموكب بعد خروجه من الهيكل حول جدران المكان الذى تقام فيه الصلاة ثلاث مرات ، وفى المرة الثالثة يتجه الموكب فى خط مستقيم من أمام الباب الرئيسى للكنيسة إلى الهيكل مرة أخرى ثم يدور فى الهيكل مرة واحدة ، وبذلك تنتهى الزفة .

تستمر الصلاة بعد ذلك ، ثم توقد الشموع وتوفى النذور ، ومما

يحكى فى هذه المناسبات فى جمهور الحاضرين تلك المعجزات والآيات الخاصة بالقديس ، وفى بعض الأحيان تنتشر الروائح العطرة ، وتفوح فى أرجاء المكان ، وقد تظهر أمارات سماوية ، كأن يظهر حمام يشع منه الضوء يطير ، ثم يختفى فجأة ، وفى بعض الأحيان يصرخ المصابون إثر خروج أرواح شريرة من أجسادهم ، وعند ذلك تظهر علامة للصليب بلون الدم على ملابس المصاب ، ويكون ذلك علامة على الشفاء .... إلى غير ذلك من المظاهر الروحية التى يحكى عنها فى هذه الاحتفالات .

وفى هذه المناسبات ، كذلك تقوم بعض الأديرة بتقديم الطعام والشراب مجانا لزائريها ، مثل دير القديس (مارمينا) بمريوط ، كما أن هناك أماكن توجد بها غرف تقيم فيها عائلات الزائرين لعدة أيام وحتى الانتهاء من الاحتفال ، مثل كنيسة القديس (مارجرجس) بميت دمسيس .

وفى هذا اليوم تفتح مكتبات الكنائس والأديرة ، وتباع الكتب وشرائط الفيديو التى تحمل سيرة القديس وتاريخ حياته ، كذلك تباع الهدايا والصور التذكارية .

وتقدم فى هذا البحث نماذج من بعض سير هؤلاء القديسين الشعبيين الذين قمنا بتصنيفهم إلى قسمين :

* **القسم الأول** .. القديسون الذين تركوا لنا معجزة عينية ، تظهر آثارها واضحة حتى زماننا هذا ، ويمكن التحقق من وجودها بأماكنها الأثرية .

* **القسم الثانى** .. ويتمثل فى شخصيات مقدسة ، ترتبط بمعجزات وآيات عظيمة ، مدونة فى الكتب الكنسية ، كما تحفظ آثارها لدى أصحاب المعجزة ـ مثل الملابس التى تظهر عليها علامات الصليب بلون الدم ، أو الشهادات الطبية التى تؤكد شفاء أصحابها من أمراض استعصى على الطب علاجها ، أو الصور المقدسة التى يتساقط منها الزيت دون توقف ... وما إلى ذلك من المعجزات ..

القسم الأول

اولا : فى اليوم السادس من شهر كيهك من سنة ٩٧٠ ميلادية ، توفى القديس الأنبا إبرام بن زرعة ، بطريرك الكرازة المرقسية الثانى والستون . وحياة هذا القديس كلها مآثر وعظات ومعجزات ، ومما



احتفالات .. وصلاة فى كنيسة الست دميانة باخميم

يحكى منها أن الخليفة المعز لدين الله الفاطمى ، كان له وزير يهودى اسمه (يعقوب بن يوسف) وأراد هذا الوزير أن يوشى بالمسيحيين لدى الخليفة فقال له : إن إنجيل النصارى يقول : « لو كان لكم إيمان مثل حبة خردل لكنتم تقولون لهذا الجبل انتقل من هنا إلى هناك فينتقل : .

---

(١) الحنوط هو مجموعة من الأعشاب النباتية مخلوطة بالمسك والطيب والعنبر (الباحثة) .

(٢) التمجيد هو سيرة القديس كاملة فى شعر موزون متحد القافية ، قد يكون باللغة العربية ، وقد يتخلله كلمات عامية ، وله لحن مميز يردد به (الباحثة) .

(٣) يعرف خدام الكنيسة باسم (الشمامسة) ومفردها خادم أو شماس (الباحثة) .

(٤) يعرف مرنم الكنيسة باسم « العريف » ، وهو الذى يقوم بقيادة الشمامسة والشعب فى تناوب الصلاة مع الكاهن (الباحثة) .

(٥) الدف والناقوس والترياتنو (المثلث) ، هى آلات موسيقية وإيقاعية لضبط إيقاع الترانيم فى أثناء الصلاة (الباحثة) .

(٦) تعرف المبخرة كنسيا باسم (الشوريا) . الباحثة .

(٧) نسبت إلى هذا القديس عن أسماء وجميعها ترتبط بصناعته قيس :
سمعان الدباغ ـ مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .
سمعان الخراز ـ إيزيس حبيب المصرى ـ قصة الكنيسة القبطية ـ جزء ثالث .
سمعان الاسكافى ـ مخطوط بدير الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر .

ثم قال : إنه لا يخفى على أمير المؤمنين ما فى هذه الأقوال من ادعاء باطل ، وأوعز له باستدعاء البطريرك ، ليقدم الدليل على صدق هذه الدعوى . وأخذ الخليفة يفكر فيما إذا كان هذا صحيحا ، فإن كان ذلك كذلك ، تكون له فائدة عظيمة ولا شك ، حيث تصور أن جبل المقطم بالقاهرة إذا ما ابتعد عنها يصبح مركز العاصمة أعظم مما هو عليه الآن ، وإذا لم يكن هذا صحيحا ، تكون له عندئذ حجة على النصارى .

ودعا المعز لدين الله البطريرك وعرض عليه الأمر ، فطلب منه مهلة ثلاثة أيام ، وذهب مع جميع الرهبان والأساقفة ، وأقاموا بالكنيسة المعلقة بمصر القديمة ثلاثة أيام مصلين صائمين . وفى فجر الليلة الثالثة ، ظهرت له العذراء ، وأخبرته عن قديس دباغ[7] سيجرى الله على يديه هذه المعجزة .

ذهب البطريرك مع الدباغ ومعه الأساقفة والرهبان إلى المعز لدين الله الذى كان فى انتظارهم مع رجال الدولة عند الجبل . وهناك صلى البطريرك ومن معه وسجدوا ثلاث سجدات ، فكان الجبل فى كل منها يرتفع عن الأرض مع ارتفاع رءوسهم ، وينزل إلى الأرض مع سجودهم ، ولما قاموا وساروا ، سار الجبل أمامهم فوقع الرعب فى قلب الخليفة . وأصحابه ، وسقط منهم كثيرون على الأرض .

فتقدم الخليفة نحو البطريرك وسأله أن يطلب ما يشاء وهو يعطيه له . فطلب تجديد الكنائس بحى مصر القديمة ، ولبى الخليفة طلبه ، وامتنع البطريرك عن قبول أى مال ، فازدادت محبته عند المعز لدين الله .

وعندما تلفت البطريرك ؛ ليكلم سمعان الدباغ ، فكان سمعان قد اختفى ولم يعثر له على أثر وسط الجمع .

ومما يحكى عن القديس سمعان الدباغ ، كذلك أن إمرأة أتت إليه ؛ لتصلح حذاءها ، وكانت هذه المرأة جميلة الصورة ، فبينما كانت تخلع حذاءها انكشفت ساقاها ، فنظر إليها القديس نظرة ملؤها الشهوة ، وفى الحال نفذ المخراز إلى عينه فأفرغها تنفيذا للوصية .

« إن كانت عينك اليمنى تعثرك فاقلعها وألقها عنك ؛ لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ، ولا يلقى جسدك كله فى جهنم » .

فكأن ما حدث كان تنفيذا لهذه الوصية ؛ حتى يعيش القديس طاهرا من ذنبه .

ثانيا : يحكى أن القديس (أبسخيرون) الشهير بالقلينى من بلدة قلين ـ محافظة كفر الشيخ ، كان جنديا شجاعا من جنود بلدة (أتريب)[8] وذلك فى حكم دقلديانوس (٢٨٤ : ٣٠٥ ميلادية) ، وقد نال هذا القديس الكثير من العذاب ، حيث كان الحاكم شديد الاضطهاد للكنيسة والمسيحيين .

وقد شاعت عن هذا القديس المعجزة التالية :

كان من عادة أهل قلين أن يعينوا ليلة محددة من كل عام ، تقام فيها احتفالات الزواج ، ويقضون تلك الليلة بداخل كنيسة البلدة التى كانت تحمل اسم القديس (أبسخيرون) . وفى الليلة المحددة لذلك اتفق عابدو الأوثان على قتل هؤلاء المجتمعين المحتفلين بأفراحهم داخل الكنيسة ، ولكن قبل أن ينجحوا فى تنفيذ مخططهم الشرير ، طارت الكنيسة بكامل مبانيها وبداخلها أكثر من مائة شخص ، وحطت فى (البيهو)[9] فى الوجه القبلى دون أن يشعر من بداخلها أو من بخارجها بهذا الحدث .

ثم خرج الناس فى الصباح من الكنيسة ، فاعترتهم دهشة عظيمة حينما وجدوا أنفسهم فى مكان غير مكانهم ، فرفعوا صلواتهم الى الله . عند ذلك ظهر لهم القديس (أبسخيرون) دون أن يتعرفوا عليه ، وأوصلهم إلى شاطىء النيل ثم طلب القديس من رجل يملك مركبا شراعيا أن يسافر بهم إلى (قلين) ، فأجابه المراكبى بأن الرحلة تستغرق عدة أيام وتكاليفها دينار واحد عن كل يوم ، فوافق القديس ودفع دينارا واحدا عن اليوم الأول فقط وركب القديس مع الناس ، حتى وصلت بهم السفينة إلى بلدة (قلين) فى يوم واحد فقط ، وفجأة اختفى القديس ، وعندئذ عرفوه فى تلك اللحظة وصلوا إلى الله شاكرين .

أما صاحب المركب فقد اعترته الدهشة ، لأنه كثيرا ما سافر هذه المسافة ولم يحدث أن قطعها فى أقل من عدة أيام ، فآمن بإله القديس . . ولما وصل الجميع إلى مكان الكنيسة القديم فى (قلين) ، لم يجدوها ووجدوا مكانها بركة ماء ، ماتزال موجودة حتى اليوم وتعرف باسم (بحيرة القلينى) . أما الكنيسة فما تزال موجودة فى بلدة (البيهو) وبداخلها معمودية ذات جرن حجرى منحوت ، وبجانبها بئر وشجرة ، وكل هذه الأشياء نقلت مع الكنيسة من مكانها الأول .

أما المركب التى أعادت العرائس وأسرهم من (البيهو) إلى (قلين) فمازال يوجد منها البكرة الحديدية والسارى الخشبى بالكنيسة المنقولة ، حيث عاهد صاحب المركب نفسه أن يهب نصف إيراد المركب للكنيسة طوال حياته ، وكذلك سار أبناؤه على نهجه تنفيذا لوصيته ، وبعد أن تقادمت المركب ، قدموا نصفها للكنيسة .

وفيما يلى صورة تمثل بعض الآثار بالكنيسة مع صورة للقديس ابسخيرون .

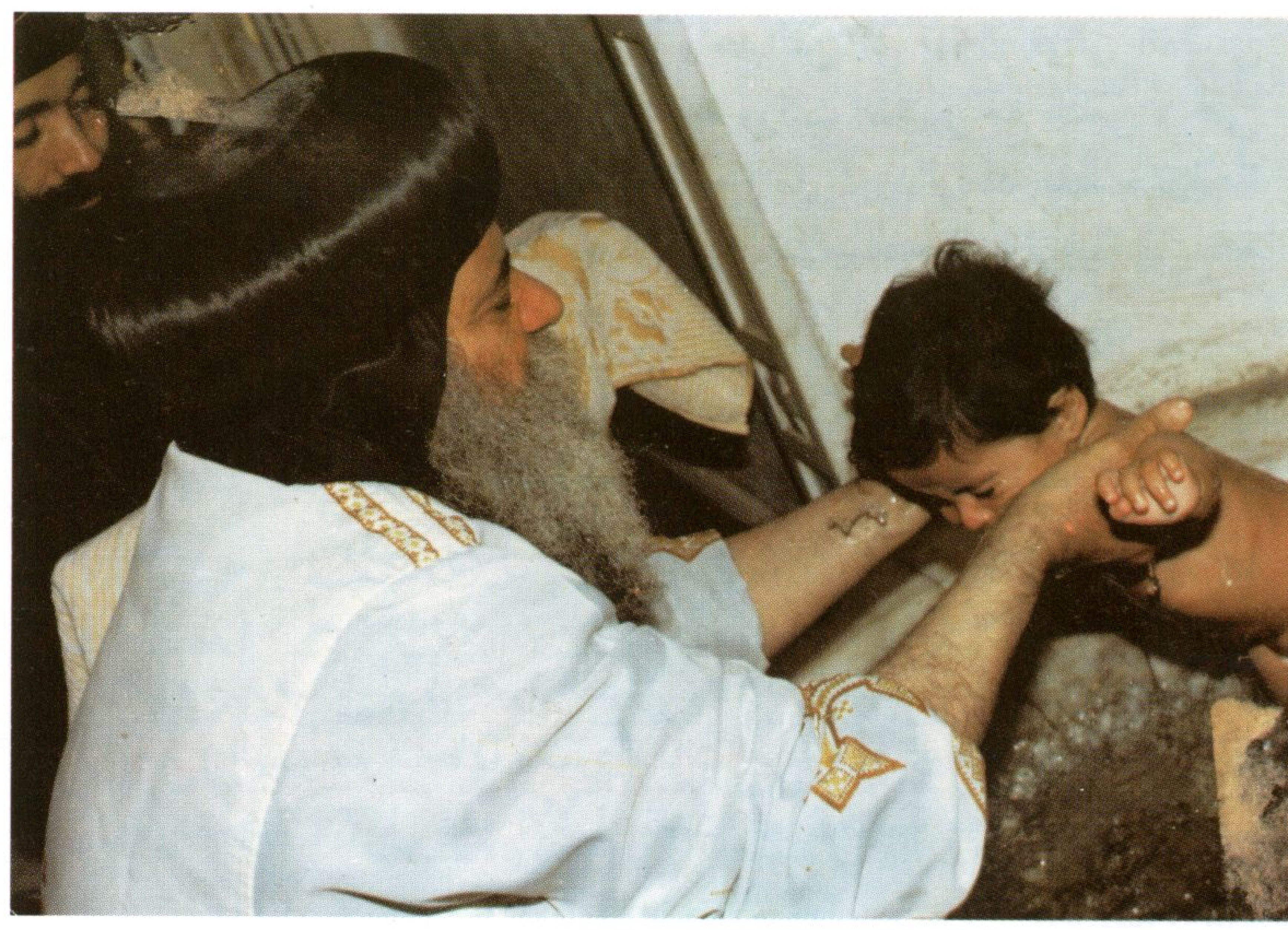
ثالثا : يذكر تاريخ الكنيسة القبطية رحلة العائلة المقدسة إلى مصر هروبا من الملك هيرودس الذى كان يطلب رأس الطفل يسوع ، أن كان لضاحية المعادى نصيب فى أن تستقر الأسرة فيها بعض الوقت ،

---

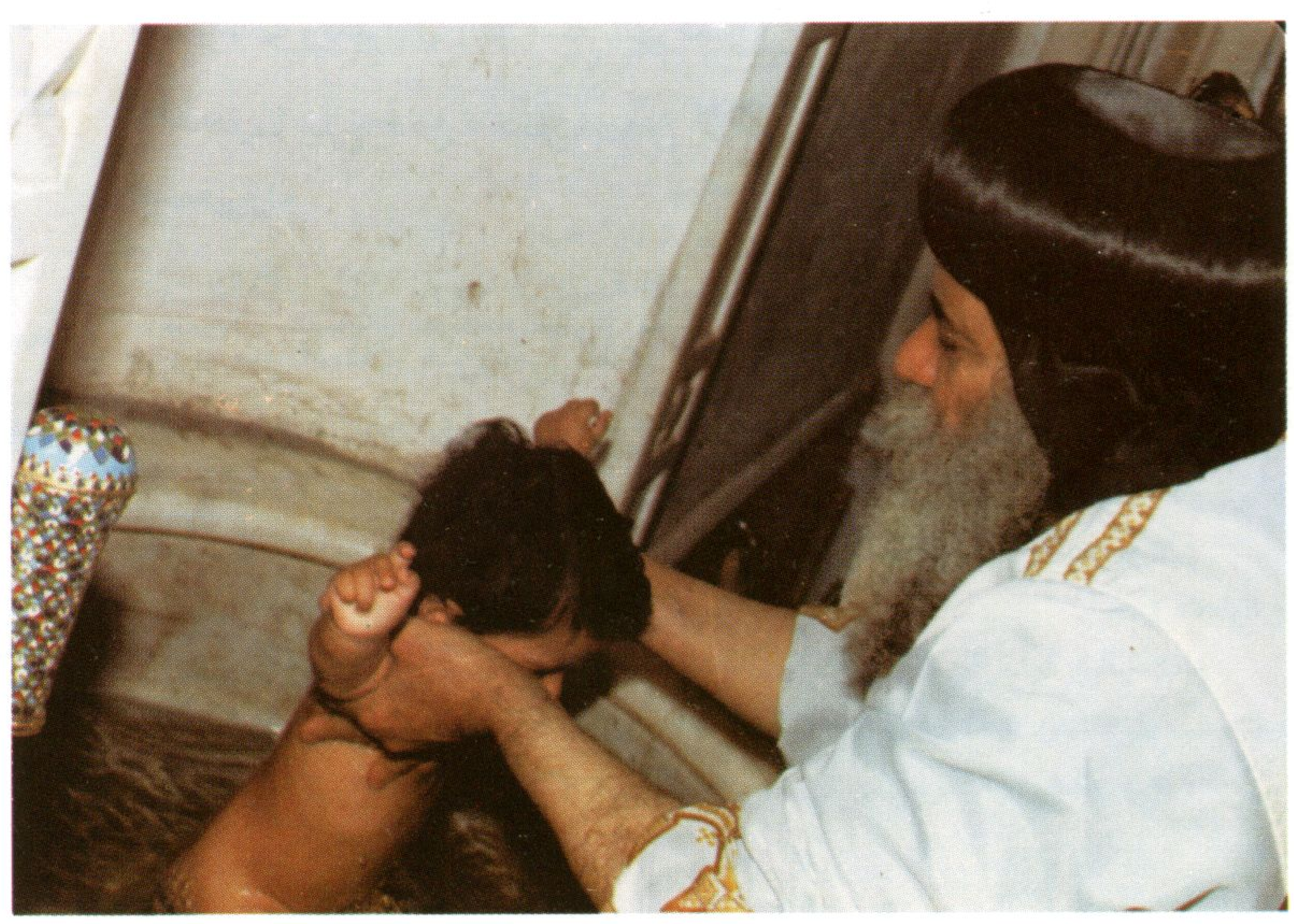
(٨) أتريب كانت فى المكان الحالى لمدينة بنها (الباحثة) .
(٩) البيهو بسمالوط ـ محافظة المنيا (الباحثة) .



جسد القديس الانبا بشوى



مراسم التعميد





حامل الكتاب المقدس



جزء من حجاب هيكل الأنبا بشوى وادى النطرون

حتى تواصل سيرها إلى الوجه القبلى عبر النيل ، فشيدت فى هذا المكان كنيسة باسم (كنيسة السيدة العذراء بالمعادى) .

وفى يوم الجمعة الموافق الثالث من شهر برمهات عام ١٦٩٢ للشهداء الموافق ١٢ مارس عام ١٩٧٦ م ، وقف بعض المصلين فى الفناء الخارجى للكنيسة المطل على النيل مباشرة ، فرأوا كتابا ضخما يعلو ويهبط على سطح الماء وهو مفتوح سائرا مع التيار ، وعند وصوله أمام الكنيسة أنحرف عن التيار واستقر أمام سلم الكنيسة المؤدى إلى النيل .[١٠]

ولما انتشل الكتاب وجد أنه الكتاب المقدس ، وكان مفتوحا على سفر أشعياء النبى على الإصحاحات من ٩ : ٢٢ ، وينتهى أولهاب (. . مبارك شعبى مصر) ثم قوله (. . الرب راكب على سحابة وقادم إلى مصر . .) .

وقد نشرت هذه الظاهرة بجريدة الجمهورية بتاريخ ١٩٧٦/٦/٢٧ م ، ثم بمجلة الكرازة فى ١٩٧٦/٧/١ م .

وقد زار المكان لفيف من رجال الدين والشعب لمشاهدة الكتاب المقدس الذى تم حفظه مفتوحا بصندوق زجاجى مغلق داخل الكنيسة .

ويتم الاحتفال بهذا الحدث بكنيسة العذراء بالمعادى بنفس المظاهر السابق ذكرها فى مختلف الأعياد .

رابعا : فى اليوم العشرين من شهر بابه توفى القديس الأنبا يؤنس القصير[١١] الذى ترك العالم إلى التعبد ببرية شيهيت ، وتمنى أن يتتلمذ روحيا على يد الأب (يمويه) . ولما كان من عادة الأب (يمويه) ألا ينعجل الأشياء ، أراد أولا أن يختبر إيمان هذا الشاب قبل قبوله تلميذا عنده فأجرى له الأب عدة اختبارات ، كان ضمنها اختبارا أسفر عن معجزة نلخصها فيما يلى :

وجد الأب (يمويه) عودا يابسا ملقى على الأرض ، فأعطاه له وقال : « خذ هذا العود فأغرسه فى الأرض واسقه» . فأطاعه وصار يسقيه كل يوم مرتين ، علما بأن الماء كان يبعد عن الغرس بمقدار اثنى عشر ميلا .

وبعد ثلاث سنوات نما العود وصار شجرة مثمرة ، فأخذ الشيخ من ثمره ، وطاف به على الشيوخ قائلا : « خذوا كلوا من ثمر شجرة الطاعة » .

وعند وفاة الأب (يمويه) أوصى الأنبا يؤنس أن يقيم فى المكان الذى غرس فيه الشجرة ، إلا أنه ترك المكان عندما أغار البربر على البرية وقصد جبل الأنبا أنطونيوس بالبحر الأحمر ، وسكن بمغارة بجوار قرية هناك حتى انتهت أيامه على الأرض .



كنيسة الست دميانة

وتظهر من جسد هذا القديس عجائب كثيرة ، ويحتفل بعيد نياحته فى الكنيسة القبطية بنفس الأسلوب السابق ذكره .

خامسا : فى اليوم الرابع والعشرين من شهر برمهات من سنة ١٦٨٤ للشهداء ، الموافق الثانى من شهر أبريل عام ١٩٦٨ م ، وفى عهد البابا كيرلس السادس البابا المائة والسادس عشر من باباوات الإسكندرية ، تحتفل الكنيسة القبطية بذكرى تجلى السيدة العذراء بكنيسة الزيتون .

فقد لاحظ عمال مؤسسة النقل العام بشارع طومان باى بالزيتون مساء ذلك اليوم جسما نورانيا ، يمثل فتاة متشحه بثياب بيضاء تقف فوق القبة الكبرى لكنيسة السيدة العذراء بالزيتون بجوار الصليب فارتفعت صيحاتهم إليها مخافة أن تسقط ، حيث إن جدار القبة مستدير وشديد الانحدار ، وأبلغ بعضهم شرطة النجدة ، وتجمع الرجال والنساء ، وبدأ المنظر يزداد وضوحا وضياء ، وفجأة طار سرب من الحمام الناصع البياض فوق رأسها ثم سلطت أضواء كاشفة على الصورة فازدادت تألقا ، أطفئت كهربة المنطقة بأسرها فظهرت أكثر لمعانا .

(١٠) هذا السلم هو نفسه الذى نزلت منه العائلة المقدسة للسفر إلى الوجه القبلى عبر النيل (الباحثة) .

(١١) يعرف هذا القديس باسم (يوحنا القصير) .

وقد ظلت العذراء تتجلى فى نفس المكان فى مناظر روحانية مختلفة لعدة ليال ، وذلك أمام الألوف المؤلفة من الناس : المصريون منهم وغير المصريين . ويتوافد الناس فى ذكرى هذا العيد على كنيسة العذراء بالزيتون بأعداد كبيرة ، ويتم الاحتفال وفقا للمظاهر السابق ذكرها .

سادسا : يأتى الزوار أفواجا إلى كنيسة العذراء الأثرية بحارة الروم ، لحضور عيدى القديسة ، مارينا وهما عيد استشهادها فى ٢٣ أبيب (٣٠ يوليو) ، وعيد تأسيس أول كنيسة بنيت على اسمها ، فى ٢٣ هاتور (٢ ديسمبر) ، وبكنيسة العذراء بحارة الروم يحفظ كف القديسة مارينا الأيمن بالساعد ، **وقد حفظه الله بدون فساد حتى زماننا هذا** .

نشأت القديسة مارينا فى مدينة أنطاكية بيسيديه[١٢] ، فى وسط آسيا الصغرى ، وكان والدها (داسيوس) رئيس رؤساء كهنة عبادة الأصنام ، أما والدتها فقد توفت وتركتها فى الخامسة من عمرها فعهد أبوها لمربية مسيحية لتربيتها .

عاشت مارينا مع مربيتها بعيدا عن جو المدينة الصاخب ، فشعرت بالراحة والطمأنينة ، حتى بعد أن مات والدها وهى فى سن الخامسة عشرة .

وعندما حضر الوالى إلى أنطاكية بيسيديه للقبض على المسيحيين ومعاقبتهم ، أبصر القديسة ، فأعجب بحسنها وجمالها . وعندما علم أنها مسيحية اشتد غيظه واستدعاها لتسجد للأصنام ووعدها بالزواج منها إن هى فعلت ما أمرها به ، ولكن القديسة رفضت الامتثال لأمره ، فأمر بتعذيبها . وفى السجن ظهر لها الشيطان فى صورة تنين عظيم ، ولكنها تغلبت عليه بصلاتها ، لذلك تظهر صورتها كثيرا وهى تقبض على الشيطان .

استمرت القديسة فى عنادها للوالى ؛ حتى أمر بقطع رقبتها ولم تكترث القديسة بهذا التهديد وطلبت مهلة للصلاة ، وبينما كانت تصلى ، ظهر للسياف نور أضاء ما حولها ، كما سمع أصواتا تتحدث معها ، وعندئذ امتنع السياف عن قطع رقبتها ، ولكن القديسة أصرت على أن يقطع رقبتها تنفيذا لأوامر الوالى . فقطع السياف رقبتها ، وذهب إلى الوالى بعد ذلك معلنا إيمانه بإله الشهيدة ، وكان جزاؤه أن قطعت رقبته .

ومن معجزات هذه القديسة التى حدثت بعد وفاتها ، ما يحكى من أن الشيطان حسد القديسة على كثرة معجزاتها ، فسول لرجل يهودى فكرة سرقة جسدها مع الأوانى الذهبية المودعة بالكنيسة ، وذلك فى مقابل أن يدفع له الشيطان ثلاثة أضعاف قيمتها . ووافق اليهودى واحتال على خادم الكنيسة ؛ لكى يترك له أبواب الكنيسة مفتوحة ليلا ، ولكن الخادم حذره من القيام بهذا العمل . وبعد أخذ ورد بين الطرفين ، اتفقا على أنه إذا تمكن اليهودى من سرقة الجسد والأوانى الذهبية ، سيتحول خادم الكنيسة هو وأسرته إلى اليهودية . . أما إذا لم يتمكن اليهودى من السرقة ، فسوف يتحول هو وأسرته إلى المسيحية .

وترك الخادم أبواب الكنيسة مفتوحة بعد أن صلى وبرأ نفسه من ذنب اليهودى وكان على يقين من أن السرقة لن تتم وتسلل اليهودى ليلا إلى المكان ، فوجد ثلاثة قناديل من الذهب الخالص فوق الجسد ، فتسلق حتى وصلت يده إلى الخشب المعلق منه القناديل ولما لمسه التصقت يده بالخشب ، وعندما أراد النزول لم يتمكن من ذلك ، وظل معلقا طوال الليل يصرخ ويطلب الرحمة ، فظهرت له القديسة وعرفته بأنه لن ينال الخلاص إلا بحضور كهنة الكنيسة . وفى الصباح حضر الجميع وأقاموا الصلاة من أجل خلاصه بعد أن اعترف بجريمته وطلب المغفرة ، وعندئذ استجاب له الكهنة وأنزلوه ، فآمن هو وأهل بيته ، وصاروا خداما للكنيسة فيما بعد .

أما عن كف القديسة الأيمن والساعد المحتفظ بهما فى كنيسة حارة الروم ، فيروى المخطوط السابق عنها القصة التالية : كان أحد الجنود مكلفا بمحاصرة بلاد ساحل الكرمل بفلسطين ونهبها ، فوجد هناك فى دير إيليأس الكف والساعد ، وكان ذلك فى عام (١٠١٣ للشهداء) الموافق (١٢٩٧/٩٦ م) - أيام خلافة الناصر بن المنصور محمد بن قلاوون ، ولما كان الكف والساعد مغطيين بالفضة الخالصة فقد ظنه أحد تجار الذهب المصريين أنه من الفضة الصافية فاشتراه من الجندى ، ولما عاد إلى مصر تبين من الكتابة الموجودة على الصندوق الخارجى بالحروف الرومية ، أنه جزء من جسد القديسة مارينا فاحتفظ به فى منزله للتبرك به ، ولكن المرض هاجمه ولم يكن يعرف لهذا المرض دواء ، حتى نصحه أحد الأصدقاء بنقل كف القديسة وساعدها إلى كنيسة حارة الروم . ولما فعل ذلك ، زال عنه المرض .

ولا زال الكف والساعد موجودين بنفس الكنيسة دون أن يصيبهما أدنى تغيير أو تحلل إلى زماننا هذا .

القسم الثانى

١) القديس (مارجرجس) الرومانى ويلقب باسم أمير الشهداء ، ولد بمدينة اللد بفلسطين فى عام ٢٨٠ م ، واستشهد فى عام ٣٠٣ م .

شيدت أول كنيسة باسمه فى بلدته فى عهد الملك قسطنطين الكبير فى السابع من شهر هاتور (١٦ نوفمبر) ، ونقل إليها جسده الذى ظهر منه الكثير من العجائب ، حتى ذاع صيته كقديس شعبى محبوب ، سريع الاستجابة لكل مريديه فى العالم أجمع .

ويذكر المقريزى أن أكبر احتفال له كان يقام فى الثامن من شهر بشنس ، بناحية شبرا فى عيد وفاء النيل ، وكان ذلك حتى عام ١٣٥٤ هـ .

---

(١٢) وهذه غير انطاكية العظمى ، القائمة على نهر العاصى (الباحثة) .



الايقونات . . والوحدات الخشبية ووحدات الطوب . . . نموذج للفن الشعبى فى دير السيدة العذراء بجبل اخميم

وهذه هى الصورة المتداولة عالميا للشهيد مارجرجس ، وقد رسمها الفنان العالمى (روفائيل) ، وهى تصوره قائدا رومانيا ، مرتديا درع القتال والخوذة ، ممتطيا جوادا وفى يده حربة يغرسها فى تنين مرعب ، ومن خلفه تقف أميرة حسناء .

وتفسر هذه المعجزة المصورة كالآتى :

قصد الجندى الفارس جرجس ولاية ليبيا ، راكبا جواده ؛ حتى وصل إلى مدينة اسمها (سيلين) ، كان فيها بركة كبيرة يسكنها تنين ضخم ويخرج كل يوم لاصطياد فريسته . وكان الشعب يحتشد يوميا لمحاولة قتله ولكن دون جدوى ، مما يسبب الرعب للمملكة بأسرها . فاتفقوا فيما بينهم أن يقدموا له خروفين وقت ظهوره لإبعاده عنهم . ولما قلت الخراف فى البلد ، بدءوا فى تقديم ضحايا بشرية تتمثل فى عذراء تختار بالقرعة . وسار الأمر على هذا النحو حتى وقعت القرعة ذات يوم على ابنة الملك الوثنى ووحيدته .

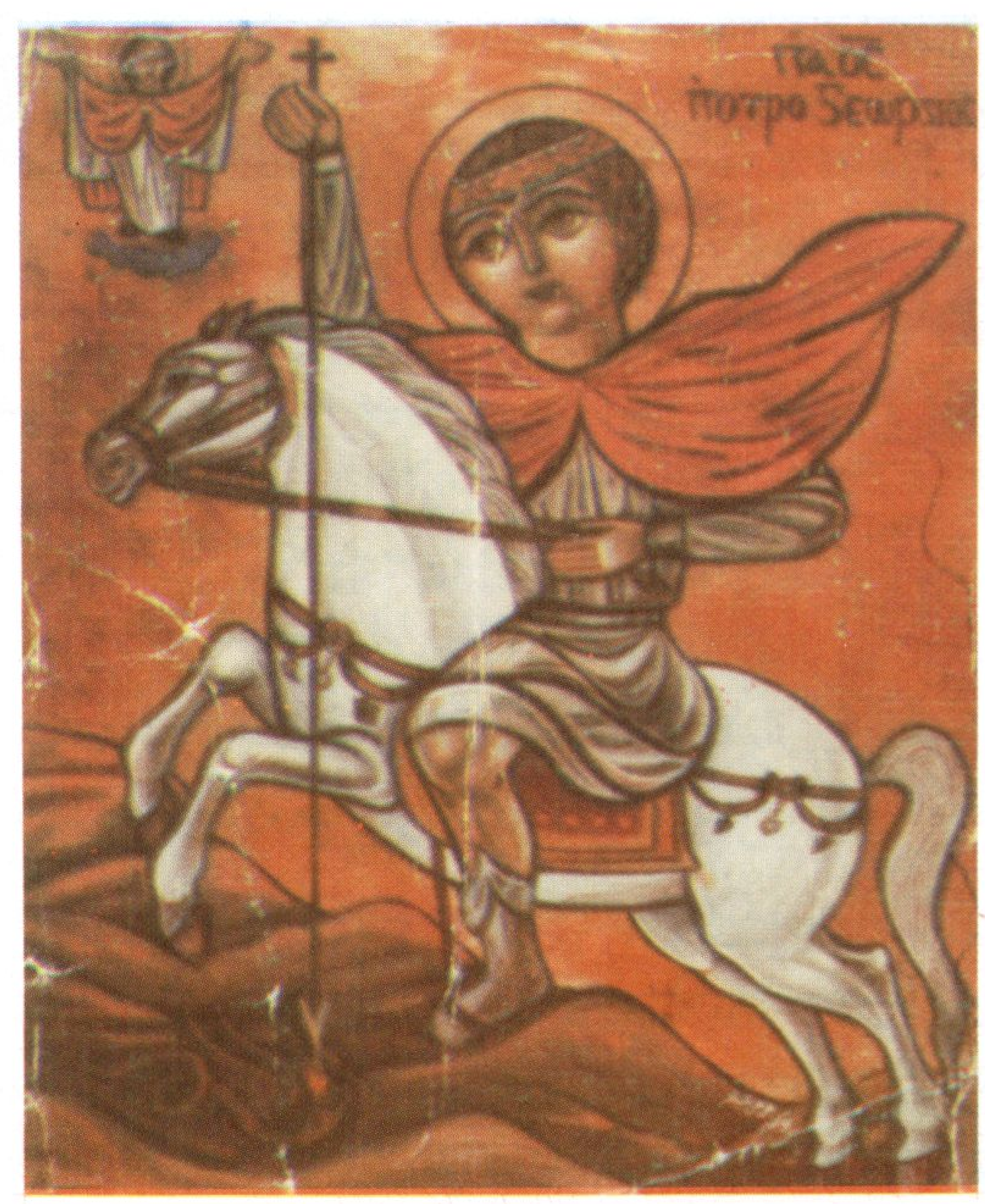
واغتم الملك والحاشية ووقفوا مكتوفى الأيدى أمام هذه الكارثة ؛ حتى ظهر فى الطريق الفارس جرجس ، فاستنجدوا به لمساعدتهم فى الخروج من هذا المأزق ، فشرط عليهم أنهم إذا آمنوا بقوة إلهه واعتنقوا المسيحية ، فسوف يعينهم على الخلاص من هذا التنين بقتله . ووافق الملك ورجاله وكل أفراد الشعب على ذلك . وقتل الفارس جرجس التنين . وبذلك تحول الجميع إلى المسيحية .

٢) سيرة القديس الأنبا بولا أول السواح

توفى هذا القديس فى عام ٣٤١ م وهو من الإسكندرية . اختلف مع أخيه بعد وفاة والده على الميراث ، وبينما كانا ذاهبين إلى الحاكم ؛ ليفصل بينهما ، شاهد القديس جنازة لأحد العظماء ، فتأثر لذلك والتفت إلى أخيه وقال له : ارجع بنا يا أخى ، فلن أطالبك بعد ذلك بشىء . وانفصل عن أخيه ورحل إلى قبر مجهول ومهجور أقام فيه ثلاثة أيام يصلى ، حتى أرشده الله إلى مكان فى البرية يسمى البرية الداخلية ، فأقام هناك سبعين عاما ، لم يقع بصره خلالها على إنسان .



القديس سمعان الدباغ



الشهيد العظيم مار جرجس



القديسة دوماريوس

أيقونلاً بدير السيدة العذراء برموس

وكان طوال هذا الزمن يستر جسمه بثوب من الليف وكان غراب يسقط كل يوم حاملا معه نصف رغيف وذات يوم سمع الأب أنطونيوس الذى كان يظن أنه أول من سكن البرية صوتا يقول له : يوجد فى البرية الداخلية إنسان تقى ورع ، عندما يصلى يسقط المطر على الأرض ، كما يفيض النيل فى حينه ، فلما سمع أنطونيوس هذا الكلام ، قام مسرعا إلى البرية الداخلية ، فوصلها فى يوم ، وهناك أرشده الرب إلى مغارة القديس ، فدخل إليه وتعرف عليه . وعند المساء أتى الغراب كعادته ومعه رغيف كامل فى هذه المرة . فقال القديس بولا للقديس أنطونيوس : الآن قد علمت أنك من عبيد الله ، إن لى اليوم سبعين عاما ، والرب يرسل لى نصف رغيف كل يوم ، أما اليوم فقد أرسل الرب لك طعاما ، والآن أسرع وأحضر لى الحلة التى أعطاها قسطنطين الملك لأثناسيوس البطريرك ، فمضى أنطونيوس إلى البطريرك وطلب منه الحلة وعاد بها إليه .

وبينما كان يسير فى الطريق ، ظهرت له ملائكة صاعدين إلى السماء حاملين روح القديس الأنبا بولا . وفعلا لما وصل إلى المغارة وجده قد فارق الحياة ، فكفنه بالحلة التى طلبها منه ، وأخذ ثوب الليف الذى كان يرتديه .

بعد ذلك التفت أنطونيوس حوله للبحث عن مكان يوارى فيه جسد القديس ، فوجد أسدين يدخلان عليه تجاه الجسد ويطأطئان برأسيهما ، كما لو كان يستأذنانه فى فعل شىء ، ففهم أنطونيوس المقصود هو أنهما يريدان حفر قبر للقديس ، فحدد لهما طول القبر وعرضه ، فحفرا القبر بمخالبهما . وقام القديس أنطونيوس ودفن الأنبا بولا فى القبر المحفور . وبعد ذلك ذهب إلى البطريرك وأخبره بما حدث ، فأرسل البطريرك رجالا ليحملوا إليه الجسد ، ولكن الرجال عندما وصلوا إلى المكان لم يعثروا على شىء ، وكرروا هذا الفعل مرارا دون جدوى .

عندئذ ظهر الأنبا بولا للبطريرك فى منامه وأعلمه ألا يتعب نفسه ورجاله فى البحث عن جسده ، فأطاع وكف عن البحث عنه .

أما الثوب الليف ، فبقى عند البطريرك وكان يلبسه فى أثناء الصلاة ، ومعه ظهرت منه معجزات كثيرة .

وأما القديس الأنبا أنطونيوس أبو الرهبان ، فقد توفى فى عام ٣٥٥ م ، ويحتفل بعيد الأنبا بولا والأنبا أنطونيوس بدير يسمى باسمهما قرب البحر الأحمر ، ويذهب المسيحيون لزيارة هذا الدير سواء فى أعياد القديسين أو فى أى وقت آخر من السنة ، وقبل وصول أى زائر إلى الدير ، يحاط الرهبان علما بذلك ، وعلامة ذلك تجمع الغربان بكثرة ودورانهم حول أبنية الدير[١٣] .

٣) سيرة القديس مارمينا الشهيد

فى اليوم الخامس عشر من شهر هاتور تحتفل الكنيسة القبطية باستشهاد القديس مينا ، الذى كان واليا على افريقيا بعد والده . لما ارتد دقلديانوس وأمر بعبادة الأوثان ، ترك القديس ولايته ومضى إلى البرية يتعبد إلى الله ، وقد استشهد بعد أن عذب كثيرا .

وبناء على وصيته أخذت أخته جسده ووضعته فى جوال متوجهة به إلى الإسكندرية فى مركب . وفى أثناء السير ظهرت لهم وحوش بحرية تشبه الجمال ، واقتربت منهم لافتراسهم . فصرخ الركاب وتملكهم الخوف . فاستشفعت الأخت بالقديس ، وفى تلك اللحظة خرجت من جسد القديس نار لفحت وجوه الوحوش ، فغطست فى الماء .

ولما وصلوا إلى الإسكندرية ، استقبل جسد القديس البطريرك وشعب الإسكندرية باحترام بالغ ، وتم دفن جسد القديس بالكنيسة . ولما انتهى زمن الاضطهاد ، نقل جسد القديس مارمينا على جمل ، وتُرك الجمل ؛ ليسير بمفرده دون قيادة ، فسار الجمل مسافة وتوقف عن السير تماما عند بحيرة بياض بجهة مريوط ، فأنزلوا الجسد ووضعوه فى بستان ، وكانت تظهر حوله آيات وعجائب كثيرة .

ولما أغار البربر على الإسكندرية ، أخذ الوالى جسد القديس سرا من مكانه ليتبرك بوجوده معه . وتحقق النصر للوالى حقا . وعندئذ صمم الوالى على أخذ الجسد معه إلى الإسكندرية .

وعند وصولهم إلى بحيرة بياض ، وهو المكان الذى كان الجسد مدفونا فيه ، برك الجمل ورفض السير على الرغم من ضربه ضربا مبرحا . وعندئذ أدرك الوالى أن الله قد شاء ذلك . فوضع الجسد فى خشوع بالغ فى مكانه ورحل .

وكان فى البرية راعى غنم ، سقط منه خروف أجرب فى بركة ماء فى نفس المكان ، فأخرجه ولما تمرغ فى تراب المكان برىء فى الحال .

وشاع هذا الخبر فى كل مكان ، حتى سمع به ملك القسطنطينة ، وكانت له ابنة مصابة بمرض الجذام ، فأرسلها والدها إلى هذا المكان ؛ لتستشفى فكانت تأخذ من التراب وتدهن جسمها . ونامت تلك الليلة فى نفس المكان ، فظهر لها مارمينا وأخبرها عن مكان جسده ، ولما استيقظت فى الصباح ، وجدت نفسها قد شفيت تماما وحفرت فى المكان فوجدت الجسد . ولما علم الأب بما حدث لابنته ، أرسل لها المال والرجال ؛ لكى يبنوا كنيسة فى هذا الموضع .

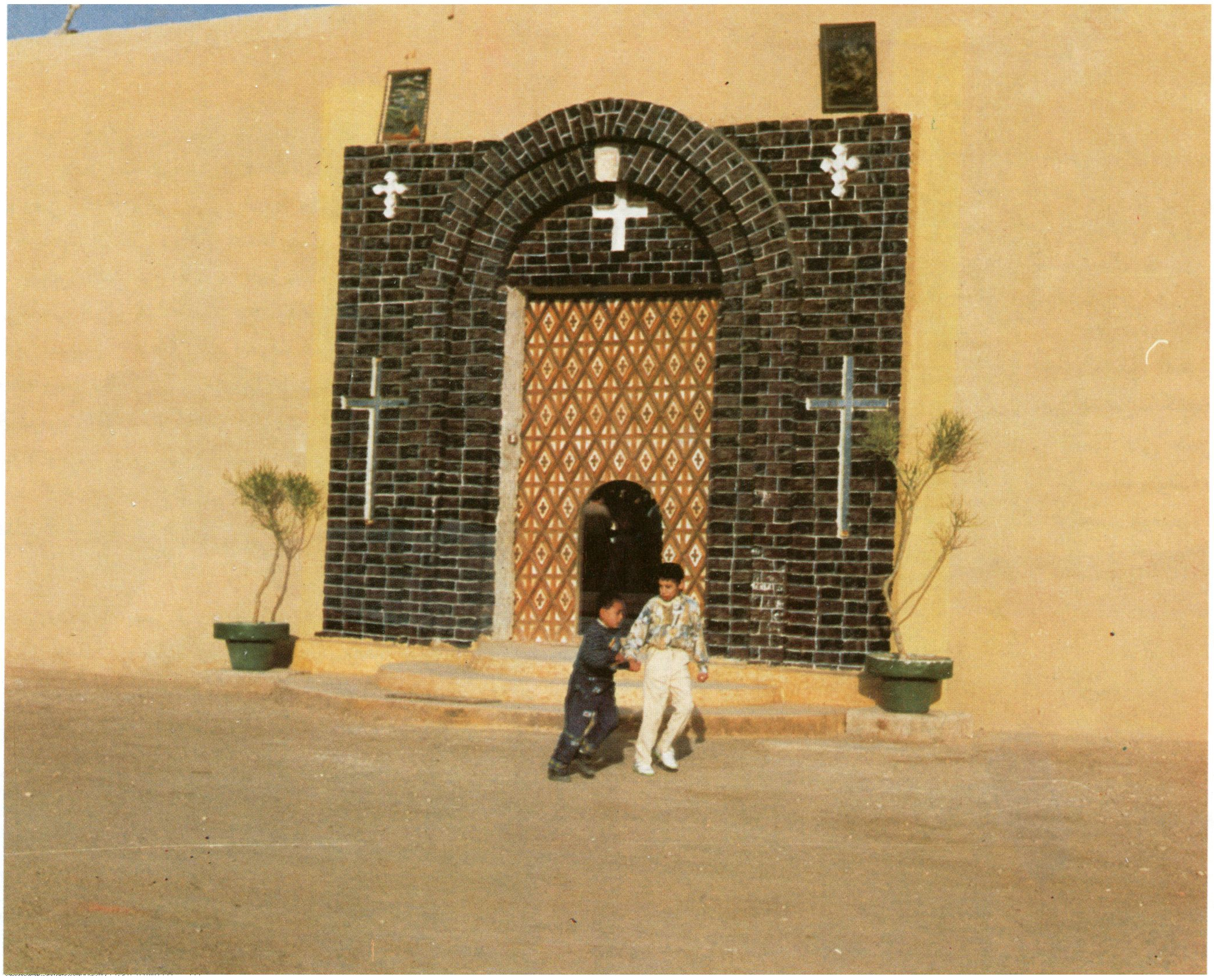
وقد شرف الله هذا القديس بالآيات والعجائب التى كانت تظهر من جسده الطاهر .

بعد ذلك قام البابا كيرلس السادس بإقامة دير كبير فى المنطقة وسمى باسم (دير مارمينا) ، كذلك أوصى البابا بأن يدفن جسده بهذا الدير عند وفاته[١٤] .

---

(١٣) هذه المعلومة شرحها أحد رهبان الدير ، كما شاهدتها الباحثة أثناء الزيارة .

(١٤) يعرف الدير الآن باسم كاتدرائية مارمينا .



الواجهة الخارجية .. ونماذج للإيقاع فى البناء واستخدام الأساليب الموروثة فى كنائس أخميم

وتظهر المعجزات العديدة من مارمينا العجايبى ، ومن جسد البابا كيرلس السادس ، ويتوافد الشعب على الدير فى الأعياد بأعداد كبيرة ، كما يفد الزوار إليه على مدار العام .

ومن المعروف فى الأوساط المسيحية أن البابا كيرلس السادس كان يتشفع بالقديس مارمينا فى جميع أموره ، وقد ظهر ذلك بوضوح تام عند التقاط صورة للبابا كيرلس السادس بزى الكهنوت الخاص به وهو جالس على كرسى الباباوية ، وكانت المفاجأة عندما ظهرت خلفه صورة القديس مارمينا العجايبى .

٤) سيرة القديس الأنبا شنودة رئيس المتوحدين:

ولد هذا القديس فى قرية شندويل[١٥] فى السابع من شهر بشنس عام ٤٩ للشهداء ، الموافق (٢ مايو) عام ٣٣٣ م ، وعاش عيشة التقوى ، وقد جمعت شخصيته الكثير من المواهب والإمكانات على المستوى الدنيوى والدينى ، لهذا فإن له مكانة عظيمة فى تاريخ الكنيسة القبطية المصرية ، فهو الذى أحيا الأدب القبطى واللغة القبطية . وترك الكثير من المؤلفات الضخمة التى تجعله بحق عميد الأدب القبطى .

كان هذا القديس يتمتع بشفافية روحية ، وفى حديث له مع تلاميذه ، قص عليهم ما رآه فى عيد تكريس كنيسة الأبكار السمائيين ، فقال :

« دخلت إلى البرية الجوانية أنا وويصا تلميذى ؛ لنصلى من أجل مياه النهر ، وفيما أنا سائر معه ، سمعت صوتا عظيما آتيا من السماء من جهة الشرق ، وإذا بى أرى أمامى سلما عظيما نازلا من السماء إلى الأرض وعلى رأسه يجلس إنسان منير يدعونى للصعود إليه ، فقلت لتلميذى: أمكث هنا يا بنى حتى أمضى ؛ لأعرف السر وأرجع إليك .

وصعدت على السلم حتى وصلت أعلاه . فحملنى ملاك على سحابة مضيئة وصعد بى إلى السماء ، فسمعت تسبيح الملائكة ترتل لله ، ثم فاحت من المكان رائحة بخور ذكية لا مثيل لها على الأرض ، ثم غلبنى النوم من عذوبة الأصوات وجمالها ، فأيقظنى الملاك وهو يقول : قم ، لماذا تنام حتى الآن وأهل السماء قيام فى خدمة الله ؟ ألا تعلم مقدار خطيئة ذلك ؟ قم وانتبه يا أخانا الحبيب لكيلا يدينك الله عندما يفتقدك .

---

(١٥) شندويل اسم قديم بقرية فى أخميم ، تقع غربى النيل ومعنى الاسم - غابة من الكروم . (الباحثة)

وفيما كان الملاك يكلمنى ، إذ بنا عند باب كنيسة سمائية ، فخرجت من سحابة النور ، ورأيت الملائكة يقبلون سحابة النور قائلين لها : حسنا ما قد أتيت به إلينا اليوم ، فإن هذه النفس البسيطة يحبها الله من أجل تواضعها . . تعال معنا أيها الأخ الحبيب ؛ لترى عظمة هذا العيد ـ عيد تكريس كنيسة الأبكار . وتأملت فى كل المصلين وأنا معجب بالمجد والكرامة التى يعطيها الله لبنى البشر الذين يطيعون إرادته على الأرض . ورأيت داود النبى يرتل ، والرسل يقرءون الإنجيل . . . وبعد انتهاء مراسم الصلاة ، رأيت إنسانا يسطع حوله ضوء قوى وهو واقف يعطى كل فرد تفاحة من أشجار الفردوس وقد أعطانى تفاحتين ، ثم أخذنى الإنسان المضىء المرافق لى وأرجعنى إلى العالم . . . إلى الموضع الذى فيه السلم ، فنزلت إلى الأرض ، ثم ارتفع السلم إلى السماء ، فوجدت تلميذى واقفا إلى جوارى ، فقدمت له تفاحة من تفاح الفردوس ، فقال : يا أبى ، إن صلواتك من أجلى أحضرت لى تفاحة من السماء ، فقلت له : وكيف كان ذلك ـ أجابنى : لما صعدت يا أبى لم يرتفع السلم ، فصعدت وراءك لأقتفى أثرك ، فرأيت بابا مفتوحا يدخله المصلون ، فدخلت معهم وصليت وأخذت تفاحة . فسألته عن كل ما سبق أن رأيته ، فأعاد ذكر كل ما رأيته بعينى ، فعلمت أن روح الله قد استراحت إليه ، فمجدت الرب وشكرته » .

ولهذا القديس دير يسمى باسمه فى سوهاج ، ويعرف أيضا باسم الدير الأبيض ؛ نظرا لأنه مشيد بالحجر الجيرى الأبيض ، وتمييزا له عن الدير الأحمر وهو دير الأنبا بيشوى ، ويبعد عنه شمالا بنحو كيلومترين .

٥) سيرة القديس ابانوب النهيس[١٦] :

تحتفلُ الكنيسة بتذكار شهادة القديس أبانوب النهيس فى اليوم الرابع والعشرين من شهر أبيب ، الموافق (٣٠ يونيو) . وقد ولد هذا القديس فى القرن الرابع الميلادى بقرية نهيسة ـ مركز طلخا ، القريبة من سمنود ـ المدينة التى اقترنت باسمه بعد ذلك حيث دفن فيها جسده ، بكنيسة العذراء بمدينة سمنود .

ويتناقل زوار هذه الكنيسة الحديث عن الآيات التى تجرى ببركة جسد ذلك القديس ، كذلك يوجد بالكنيسة ماجور كبير من حجر الجرانيت وبئر ماء مقدسة ، يقال : إن العائلة المقدسة استعملتهما عند زيارتها لهذا المكان أثناء هروبها إلى مصر .

تربى القديس منذ صغره على خشية الله ، ولما بلغ الثانية عشرة من العمر ، سقط والداه شهيدين بسبب الاضطهاد الدينى ، فأصر الصبى على مقابلة والى المدينة ، ولما مثل أمامه ، سب الأصنام التى يعبدها ، فاضطهده الوالى وعذبه على الرغم من حداثة سنه ، ثم ألقى به فى السجن .

ولما لم يستطع الوالى أن يثنى الصبى عن عزمه ، سافر وأخذه معه فى المركب لعرض أمره على والى أتريب ، وأمر الجنود بتعليقه على صارى المركب عند إقلاعها وهو منكس الرأس .

أبحرت المركب مسيرة يوم كامل ، والوالى يأكل ويشرب مع رجاله ، بينما كان الصبى ينزف الدم من فمه وأنفه وفجأة سقط الكوب من يدى الوالى ؛ لإصابة يده بالشلل ، أما الجنود فقد أصيبوا بالعمى ، فصرخوا جميعا ، وأدركوا أن ما أصابهم كان بسبب ظلمهم لهذا الصبى الصغير .

فتقدم الوالى إلى الصبى مستنجدا به ، معترفا بقوة إلهه ، وسأله أن يصلى من أجل شفائه هو وجنوده ، فوافق القديس الصبى على أن يتم ذلك بأتريب أمام الشعب كله .

وعند وصولهم قص والى سمنود قصته هو وجنوده على والى أتريب ، وأعلن إيمانه وجنوده بالمسيحية ، فأمر والى أتريب بقطع رؤوسهم ، أما القديس فحاول الوالى إقناعه بالسجود لآلهته من الأصنام ولكنه رفض ، فعذبه بكل صنوف التعذيب ، ثم فصل رأسه من جسده . وتحتفل الكنيسة بعيده بنفس مظاهر الاحتفال السابق ذكرها .

٦) سيرة القديسة إيلارية

هى ابنة الملك زيتون الذى كان مسيحيا محبا للكنيسة ، كان لها أخت واحدة ، وقد رباها أبوهما على التقوى والصلاح ، وكانت إيلارية تحب العزلة دائما .

خرجت إيلارية من بلاط أبيها وهى فى الثامنة عشرة من عمرها وتزينت بزى الرجال ، قاصدة البرية للرهبنة والتعبد ، تحت اسم إيلارى ، ثم أقامت بمغارة بمفردها منذ خمس عشرة سنة ، اشتهرت فيها بين الرهبان باسم إيلارى الخصى إذ لم يكن لها لحية .

أما أختها الوحيدة ، فقد تملكها شيطان آسر ، وأنفق الملك زيتون المال الكثير فى سبيل شفائها دون جدوى . وأخيرا أشار عليه رجال البلاط ، أن يرسلها إلى شيوخ شيهيت المباركين ، فأرسلها مع حاشية من الجند والخدم ، ومعها كتاب يذكر فيه أن الله رزقه ابنتين ، واحدة خرجت ولم تعد ، والأخرى تملكها شيطان يعذبها . وطلب الملك من الشيوخ فى كتابه الصلاة من أجلها حتى يشفيها الرب ، ليكون له بها عزاء عن أختها .

وصلت الأخت المريضة وقرأ الشيوخ الرسالة ، وصلوا عليها أياما كثيرة ولم تبرأ ، فرأى أحد الشيوخ إرسالها إلى الراهب إيلارى بمغارته ليصلى عليها ، فأرسلوها إليه .

---

(١٦) كلمة (أبانوب) مشتقة من (بى نوب) التى تعنى الذهب . (الباحثة) .



لوحة البشارة جزء من سقف احد كنائس اديرة وادى النطرون





القديس العظيم أنبا شنودة رئيس المتوحدين



جزء من قبة أحد أديرة وادى النطرون

وهناك عرفت القديسة إيلارية أختها ، فعانقتها بشدة ثم خرجت البرية للصلاة من أجلها فى البرية ، حتى برئت الأخت من مرضها ، وأعيدت إلى والدها بسلام .

فرح الأب وجميع أهل القصر بعودة الابنة سالمة ، ولما سألها والدها أن تقص عليه قصة شفائها ، روت له الابنة كيف كان القديس إيلارى يعانقها ويقبلها كثيرا ويصلى من أجلها حتى برأت من مرضها .

فساور الملك الشك فى هذا الأمر وطلب ضرورة حضور هذا القديس إلى قصره بحجة أنه يريد أن ينال منه البركة .

ورفض القديس الذهاب ، ولكن الشيوخ أرغموه على الذهاب للملك ، إذ ليس من الواجب معارضة أوامر الملوك ، فاضطر مرغما إلى الذهاب إليه .

وبعد أن شكره الملك على شفاء ابنته ، اختلى به هو والملكة ووبخاه على فعله مع ابنتهما ، فطلب منهما العهد بألا يحولا دون رجوعه للبرية إذا اعترف بالحق ، فوافقا .

وعندئذ عرف القديس إيلارى الأبوين بسره ، وأخبرهما إنه ابنتهما إيلارية التى صلت من أجل شفاء أختها ، وتم على يدها الشفاء . فعلا صوتهما بالبكاء وأقامت ابنتهما القديسة عندهما ثلاثة شهور ، محاولين أن يمنعاها عن العودة إلى البرية ، ولكنها ذكرتهما بالعهد الذى قطعاه لها ، فلبوا طلبها .

بعد ذلك مباشرة أرسل الملك زيتون إلى الوالى رسالة يأمره فيها أن يرسل إلى البرية كل عام مائة إردب من القمح وستمائة قسط من الزيت وكل ما يحتاج إليه الرهبان من أدوات الخدمة .

أما القديسة إيلارية ، فقد أقامت فى مغارتها بالبرية لمدة خمس سنوات بعد رجوعها من زيارة والديها ، ثم توفيت فى الحادى والعشرين من شهر طوبة الموافق ٢٩ فبراير ، ولم يعلم أحد أنها كانت فتاة إلا بعد وفاتها .

احتفالات دورة الحياة عند الأقباط :

اهتمت المسيحية بحياة الاسر كأساس لبناء مجتمع سليم ، فأدخلت تعاليمها وقوانينها الى الاسرة لتدعيمها وحمايتها ، ويذكر فى هذا المجال أهم تقاليد دورة الحياة عند الاقباط :

١) **احتفالات السبوع** : يرتبط هذا الاحتفال باستقبال الكنيسة للمولود والشكر من أجل سلامة الوالدة . وفى طقس السبوع يذهب الكاهن الى منزل المولود فى اليوم السابع لميلاده للاحتفال بطقس السبوع مع الاسرة ، فيصلى الكاهن صلاة تعرف بصلاة الطشت ، حيث يؤتى باناء به ماء ويسكب عليه الزيت وقليل من الملح ، وبعد تأدية الصلاة يوضع الطفل فى هذا الماء وينتهى الطقس الكنسى بذلك .

٢) **احتفالات العماد** : وهى التى كانت تعرف قديما بطقس الختان ، ويمارس هذا الطقس بالكنيسة منذ تأسيسها بهدف مباركة الطفل المولود ونمائه فى النعمة والايمان ودحر الشيطان .

وموعد عماد الطفل الذكر بعد أربعين يوما من ميلاده ، أما الانثى فتعمد بعد ثمانين يوما على الميلاد ، ويفرض عقاب على والد الطفل اذا أهمل عماد طفله . ويتم العماد داخل حجرة العماد وبها المعمودية بحضور الوالدين والأسرة .

وقبل البدء فى عماد الطفل ورشمه بالزيت المقدس ، ترفع أى مصوغات أو حلى يلبسها ، كذلك الأم التى عادة ما تكون أشبينة[١٧] لطفلها ، فتخلع حليها وتحل شعرها .

ويبدأ الكاهن بالصلاة ورشم الطفل ، وتتلو الأم الصلوات وراء الكاهن نيابة عن طفلها[١٨] وتتعهد بتربيته تربية سليمة . بعد ذلك يخلع الطفل ملابسه وتحمله أمه فى أثناء الصلاة فى اتجاهات معينة وفقا لاصول الطقس ، ثم يغطس فى ماء المعمودية المقدس ثلاث مرات وينتشل منه ثلاث مرات . ويمكن أن يختار الوالدان اسما ثانيا لطفلهما فى العماد . يذكره الكاهن فى أثناء تعميد الطفل . ثم يجفف الطفل بمنشفة جديدة ثم تترك بعد ذلك بالكنيسة ، وفى النهاية يلبس الطفل ملابس جديدة ويربط له شريط من كتفه الى وسطه يعرف باسم (زنار) وبعد اتمام الصلاة يزف الطفل بالكنيسة ثم يفك الزنار وبهذا ينتهى طقس العماد .

٣) **احتفالات الزواج** : الزواج هو سنة محفوظة عند جميع الأمم ، مقدسة فى جميع الأديان ، ولها الاعتبار الأول فى البنية الاجتماعية .

ويشترط فى اتمام الزواج عن طريق الكنيسة ألا يكون الزوج مرتبطا بامرأة أخرى وألا تكون الزوجة مرتبطة برجل آخر .

وقانون الكنيسة القبطية فى الزواج هو وحدة الزيجة ، ولا يجوز زواج من كان مرتبطا بامرأة أو العكس .

وقبل الزواج يتم عقد الخطوبة مع الصلاة علانية ، يعقب ذلك ما يسمى بعقد أملاك ، يعقد فيه الكاهن أملاك الزوجين المزمع تزويجهما ومباركة زواجهما .

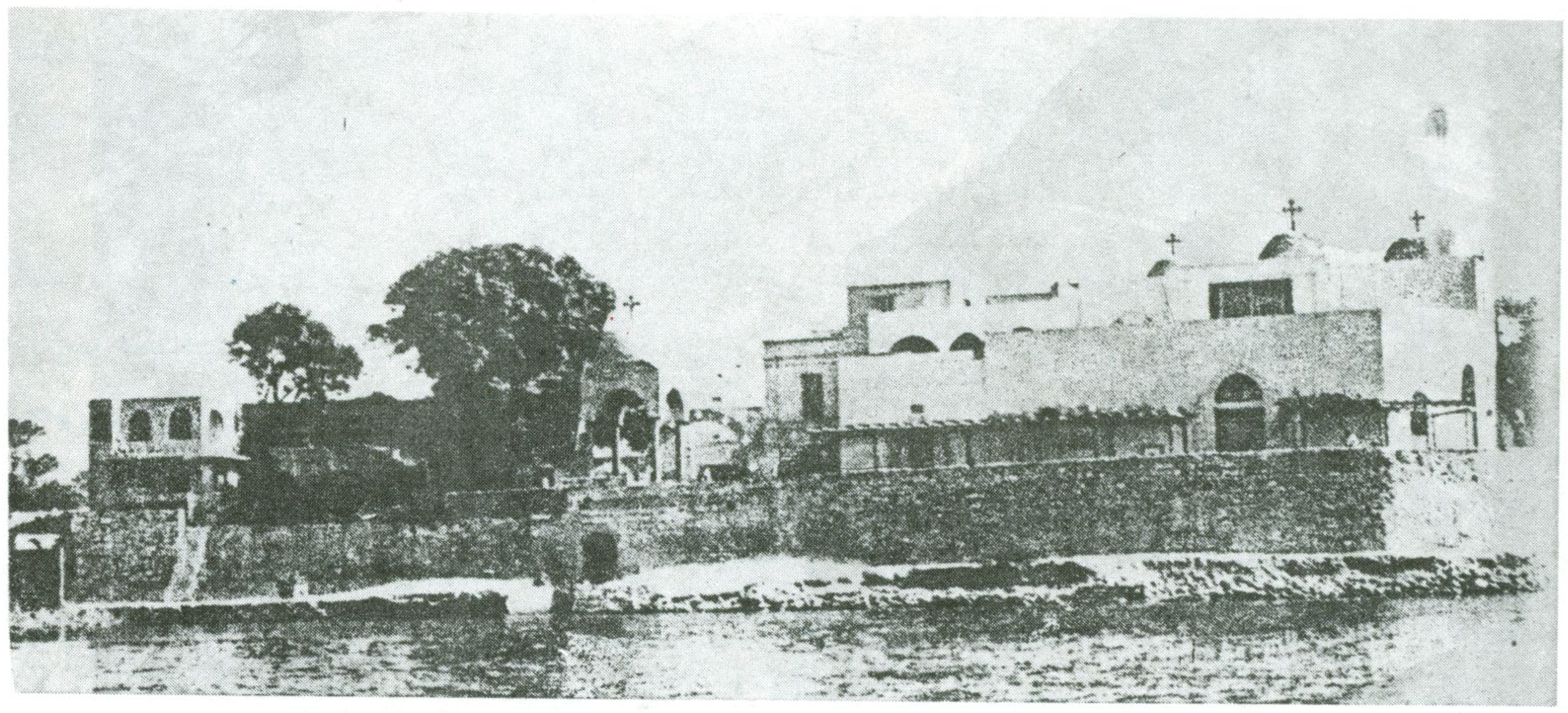
ويتم هذا الطقس الذى يعرف بالإكليل على النحو التالى :

يلبس الكاهن الحلة الكهنوتية ، ثم يأخذ خاتمى الذهب (الدبل) ويلفهما ويعقد عليهما بالحرير ، للدلالة على الألفة بين العروسين وارتباط حياتهما بالزواج المقدس .

(١٧) اشبينه ـ كلمة سريانية كلدانية ، معناها الحارس أو الوصى أو القيم على حراسة تلك النفس المعتمدة فى حياة الأرض والاعتناء بها حتى بلوغها سن الرشد (الباحثة)

(١٨) هناك صلوات خاصة بالذكر تخالف صلوات الأنثى فى هذا الغطس (الباحثة)





بعض الرسوم والصور التى تمثل

قصص وتاريخ وطقوس دورة الحياة







الشهيد العظيم مار جرجس

وتبدأ طقوس الزواج بمراسم الصلاة الخاصة بالزواج فى الوقت الذى تجلس فيه العروس عن يمين العريس . وفى أثناء مراسم الصلاة يلبس العروسين الأكاليل ثم يلبس العريس حلة خاصة ثم يدهن الكاهن العروسين بالزيت المقدس ، ثم يلقى عليهما الوصايا من الكنيسة ، وتتضمن شرح واجبات كل منهما نحو الآخر ، وفى أثناء تلاوة الوصايا على العريس ، يضع الكاهن يد العريس اليمنى على يد العروس اليمنى ، ثم يطلب لهما البركة والمحبة والالفة والاتفاق والذرية الصالحة وينتهى الاكليل بنهاية الصلاة .

٤) **طقس الجنائز** - يتم هذا الطقس بالكنيسة بالصلاة على جثمان الميت بألحان خاصة بحسب التوقيت السنوى .

واذا كان الميت من رجال الدين أو من خدام الكنيسة يزف جسده بعد الصلاة بالدوران حول جدران الكنيسة من داخلها ثلاث مرات مع الصلاة قبل الدفن فى القبر .

وفى اليوم الثالث للوفاة ينتقل الكاهن الى منزل المتوفى وبالذات الى الحجرة التى توفى فيها ، وعادة ما تكون مغلقة ومضاءة من يوم الوفاة لحين حضور الكاهن ، وتفيد هذه الصلاة فى صرف روح الحزن عن الحجرة وعن المنزل كله .

وبعد مرور أربعين يوما على الوفاة ، يذهب أفراد الأسرة الى الكنيسة تأكيدا لزوال روح الحزن من الأسرة .

كلمات شعبية من اللغة القبطية

نورد فيما يلى بعض الكلمات العامية الشعبية المعروفة بنفس اللفظ فى اللغة القبطية وتحمل نفس المعنى فى تفسيرها :

١) تاتا Tata بمعنى خطى وتقال للاطفال (تاتا خطى العتبة) .
٢) واوا Oaoa بمعنى ألم أو وجع (ويذكرها الطفل عند الشعور بالالم) .
٣) أللا alla اصطلاح عامى بمعنى الاستفهام والتعجب (اللا - ايه ده) .
٤) خبل habal بمعنى جنون أو عبط (يقال فلان مخبول) .
٥) بك Bak بمعنى تورد (يقال فلان وشه بك الدم) .
٦) بعبع Baabe أصلها يا آبية أى عفريت (ما يخيف الأطفال) .
٧) باش Basy بمعنى طرى أو لين (يقال العيش باش) .
٨) يا للا ella أصلها ايلا وهى فعل أمر بمعنى هيا بنا .
٩) لافينى Lafin بمعنى ناولنى أو أعطينى .
١٠) يس Eic - Lec يس أو أس بمعنى أمسك (يقال للحصان يس أى قف) .
١١) تياترو Teatpon مسرح ومعناها الحرفى منظر .
١٢) مكرمش Kepee Hus أصلها كيرميش ومعناها مكرمش (يقال فستان مكرمش) .
١٣) كعبل Kaabel وتقال عند التعثر أثناء السير فى شىء مفاجىء (فلان اتكعبل) .
١٤) يلكلك Balaok أصلها لاكلوك ، بمعنى يفعل شىء بغير عناية .
١٥) فلافل Yahaya ومعناها طعمية وهى طعام شعبى .
١٦) آمين aeeEn بمعنى استجب بالحقيقة وتقال فى نهاية الصلاة .
١٧) ترابيزة Tpatte بمعنى منضدة .
١٨) هوسة ZWC مشتقة من الكلمة القبطية هوس بمعنى التسبيح الجماعى بصوت مرتفع (يقال بلاش هوسة) .
١٩) صهد Cacd بمعنى سخونة ويعرف المطبخ فى اللغة القبطية باسم (بى مان صهدى leeavcazb)
٢٠) زير CIP وهو إناء كبير لشرب المياه من الفخار ويستعمل غالبا فى القرى .
٢١) كراوية KaPW مشروب للاطفال والكبار .
٢٢) حلق alak أصلها آلاك وهى ما يلبس فى أذن النساء .
٢٣) سمسم Cleecl نبات يدخل فى كثير من الأطعمة .
٢٤) سميط CaeelJ مسحوق ينتج من صحن الخبز الأفرنجى بعد جفافه .
٢٥) رمان Epeean أصلها أرمان وهى فاكهة .
٢٦) لمبة Naeettan أصلها لمباك وتستعمل للاضاءة .
٢٧) لفت أصلها لبت وهو نبات يؤكل بعد تخليله .
٢٨) ملح هو ملح الطعام المعروف .
٢٩) برقوق أصلها برقوقى وهو فاكهة معروفة .
٣٠) برج بمعنى مبنى شاهق فى العلو .
٣١) ملوخية خضار معروف يؤكل .
٣٢) أرغن أصلها أورجانون وهى آلة موسيقية معروفة .
٣٣) سكر أصلها سخكر وهو معروف ، ويستعمل فى تحلية الشاى والقهوة وغيرها .
٣٤) سيف من أدوات الحرب .
٣٥) فوطة منشفة تعرف فى اللغة العامية بهذا الاسم .

الفلكلور فى

العصرين المملوكى والعثمانى

بقلم الدكتور / محمد عبد السلام ابراهيم



يكونُ العصران المملوكى والعثمانى حلقتين مهمتين فى سلسلة التاريخ المصرى الطويل ، وقد كان لهما أثر ملحوظ فى حياة المصريين المعاصرين ، يقول الدكتور محمد زغلول سلام : « ربما خلف عصر المماليك والعثمانيين الذى امتد لأكثر من ستة قرون فى حياتنا المعاصرة ما لم تخلفه العصور العربية والإسلامية السابقة مجتمعة » .

لقد خرج العصر المملوكى - كما هو معروف - من رحم العصر الأيوبى الذى انقضى بموت الصالح أيوب ، ومقتل ابنه توران شاه من بعده وتنصيب عز الدين أيبك سلطانا على مصر بعد أن تزوج من « شجر الدر » مملوكة الصالح أيوب وأرملته .

وكان الحكم الأيوبى قد قام على أنقاض الحكم الفاطمى ، ذلك الحكم الذى قام على أساس العقيدة الشعبية التى عمل على نشرها وترسيخها فى نفوس المصريين ، والذى رسم الحياة الشعبية المصرية ، بسمات فلكلورية بارزة تمثلت فى الاحتفالات والأعياد والممارسات التى شاعت بين المصريين إذ كانت تستهويهم وتستجب لطبعهم ومزاجهم . ولما آل الأمر إلى الأيوبيين عملوا على القضاء على ما خلفه الفاطميون من آثار فى حياة المصريين ، فبدلوا من عاداتهم وأزالوا رسومهم وشعاراتهم ، إذ كانوا يعادون المذهب الشيعى ويتعصبون للمذهب السنى .

ولقد حذا المماليك حذو أساتذتهم الأيوبيين فتابعوا الانتصار للمذهب السنى ، غيرأنهم اتسموا بسمات خاصة أكسبتهم طابعهم المميز ، فقد كانوا من حيث الجنس أخلاطا من الترك والجركس الذين جلبوا إلى مصر رقيقا ، ثم جرى إعدادهم ؛ ليكونوا طبقة من المحاربين المحترفين يستعن بها ذوو النفوذ فى تحقيق أغراضهم فى الحصول على السلطة والحفاظ عليها ، وتشير الدراسات التاريخية إلى أنهم عاشوا فى مصر « طبقة منفصلة ممتازة عن سائر السكان » وكان لهم عاداتهم وتقاليدهم وقيمهم وأزياؤهم الخاصة ، وأنهم حكموا المصريين حكما يقوم على التسلط والاستغلال . ومع هذا كانت مصر فى عصرهم مقر الخلافة العباسية التى كانت قد سقطت تحت سنابك خيوط التتار فى بغداد ، وكان لهم دورهم الذى لا ينكر فى محاربة التتار والصليبيين وكسر شوكتهم ، ولقد قام الحكم العثمانى لمصر على بقايا الحكم المملوكى الذى كان قد سقط بسقوط السلطان الغورى عن جوادة فى موقعة مرج دابق سنة ٩٢٢هـ ، « وبالاحتلال العثمانى صارت مصر تابعة بعد أن كانت متبوعة ، ومحتلة بعد أن كانت مستقلة ، ونيابة بعد أن كانت سلطنة ، وتابعة لدولة الخلافة بعد أن كانت دارا لها ، وبه حرمت أسباب النهوض . ودخلت فى دور تأخر وانحلال طويلين ، وفى طور ضعف وفاقة وجهل « كما يقول الدكتور محمود رزق سليم » ، وقد استمر ذلك الطور نحو ثلاثة قرون ، ولم تستيقظ منه مصر إلا على أصوات مدافع الحملة الفرنسية .

يقول علماء الفلكلور : إن المادة الفلكلورية تراثية بطبيعتها يتلقاها الخلف عن السلف ، وأنها تقوم بوظيفة فى حياة الجماعة ترتبط بها ارتباط وجود وعدم . وأن الوظيفة ترتبط بظروف المجتمع وتطوراته ، فقد تبقى أو تختفى أو تتعدل فتتبعها المادة الفلكلورية فى

ذلك ، فتبقى ببقائها ، أو تذهب بذهابها ، أو تتعدل ويعاد تشكيلها بتعدل الوظيفة .

ويمكن القول أن العصرين المملوكي والعثماني بما أحاط بهما من الأحداث والظروف - كانا يمثلان « وسطا ملائما » لتحقيق هذه القاعدة . فعلى أى نحو ظهرت الأشكال الفلكلورية والتعبير الفلكلورى فى هذين العصرين ؟

هذا ما نحاول أن نتبينه من خلال تقديم نماذج مما عرف من فلكلور هذين العصرين .

الأعياد والاحتفالات :

تعد الأعياد والاحتفالات مناسبات لظهور المادة الفلكلورية فى أكثر من شكل من أشكالها . وقد كان المصريون يحتفلون فى العصر المملوكى بكثير من الأعياد كان منها : عيد وفاء النيل وكسر الخليج .

يقول الدكتور قاسم عبده قاسم : « ومن أشهر الأعياد التى اتخذت طابعا عاما فى عصر سلاطين المماليك » عيد وفاء النيل وكسر الخليج . فقد كان فيضان النيل السنوى محط اهتمام المصريين على اختلاف مشاربهم ، يترقبون موعده ويحسبون حسابه . . . وكان المصريون يهتمون بقياس مقدار الزيادة التى يسببها فيضان النهر يوما بيوم ، ففى السادس والعشرين من شهر بؤونة القبطى كان يؤخذ قاع النهر (كان يقاس ارتفاع منسوب الماء القديم فى النهر ؛ ليكون أساسا تحسب عليه الزيادة) ، ويبدأ إعلام الناس بمقدار الزيادة منذ اليوم التالى مباشرة ، وفى عصر كل يوم يقيس المشرف على مقياس النيل فى جزيرة الروضة مقدار زيادة مياه النيل ؛ لكى يعلنها المنادون فى الطرقات والأسواق حتى يطمئن الناس ؛ ويذكر بيلوتى الكريتى الذى زار مصر فى مطلع القرن الخامس عشر أنه شاهد فى زمن الفيضان عدة فرسان يخرجون كل يوم وهم يرفعون الأعلام فوق أكتافهم ، ثم يتجهون إلى المقياس ؛ لكى يعرفوا مقدار زيادة النهر ثم يسيرون خلال الشوارع والطرقات يصيحون « إن النهر زاد كذا » ، وهؤلاء الفرسان الذين وصفهم بيلوتى هم الذين أطلقت عليهم المصادر العربية اسم « مناديو البحر » . . . وحين يكمل النهر ستة عشر ذراعا (علامة الوفاء) يبدأ « مناديو البحر » فى التصريح بعدد الأذرع ، وعلامة الوفاء أن يسدل الستار الخليفى على الشباك الكبير فى الجهة الشرقية من دار المقياس ، وتكون تلك الليلة من الليالى البهيجة فى القاهرة والفسطاط إذ يوقد الناس عددا هائلا من القناديل والشموع فيتحول ليل القاهرة إلى نهار من كثرة الأضواء ، ثم يحضر كبار الأمراء معهم الاستادار (المشرف على البيوت السلطانية) . ثم توزع الخُلع على من له عادة فى هذا الموسم ، ثم يحضر المقرئون ويتناوبون قراءة القرآن الكريم فى دار المقياس طوال الليل ، ويعقبهم المغنون والمنشدون الذين يغنون طوال الليل ، وفى صباح اليوم التالى تمد مائدة حافلة بأنواع اللحوم المشوية والحلوى ، والفاكهة ، ويحضر السلطان أو من ينوب عنه من أمراء المماليك ويتخاطف العامة أنواع المأكولات ولا يمنع أحد من ذلك . . . وبعد الانتهاء من الأكل يبدأ احتفال وفاء النيل وكسر الخليج وهما مرحلتان : تخليف المقياس وكسر الخليج . . . ويبدأ الاحتفال بنزول السلطان أو من ينوب عنه من « قلعة الجبل » وفى خدمته كبار الأمراء من قادة الجيش وخواص الدولة ، ثم ينزلون إلى النهر ويركبون المراكب التى تزينها الأعلام الملونة والشارات الزاهية وغيرها من الزينات ، وتدق الطبول وتطلق الألعاب النارية « النفوط » من المراكب حتى يصل المركب النهرى إلى دار المقياس ، وبعد الفراغ من الطعام . . . يذاب الزعفران فى ماء الورد بإناء فضى ، ويعطى السلطان هذا الإناء للمسئول عن المقياس الذى يلقى بنفسه بكامل ملابسه فى فسقية المقياس ومعه ذلك الإناء الفضى فيخلق المقياس (أى يدهنه بالعطر) . ثم يخرج السلطان أو نائبه فيجلس بالشباك الكبير تحت الستار . ويفرق الخلع والتشاريق . . . ثم يركب السلطان « الذهبية » وهى (السفينة السلطانية) وحولها مراكب الأمراء المزينة بكافة أنواع الزينات ، وقد أختفت صفحة النهر تحت عشرات المراكب والقوارب المليئة بالمتفرجين يسيرون خلف مركب السلطان ومراكب الأمراء حتى فم الخليج . وفى موقع سد الخليج يكون نائب السلطنة أو حاجب الحجاب منتظراً ومعه بعض كبار الأمراء فوق قنطرة السد . وهناك يتوجه السلطان بفرسه من فم الخليج حتى موقع السد البرانى ويمسك بمعول من الذهب الخالص ويضرب السد ضربات ثلاث ، ثم يركب ثانية ، فيأتى جمع غفير من الناس بفئوسهم فيحفرون هذا السد حتى يجرى الماء فى الخليج ثم ينصرف السلطان إلى القلعة » .

الاحتفال بوفاء النيل أيام الفاطميين

يماثل الاحتفال بوفاء النيل فى عصر المماليك ما كان عليه الحال فى عصر الفاطميين فقد أورد المقريزى من أخبار النيل سنة « سبعة عشرة وخمسمائة » يصف الاحتفال بوفاء النيل فقال : « ولما جرى النيل وبلغ خمسة عشر ذراعا أمر بإخراج الخيام والمضارب الديبقى والديباج وتحول الخليفة إلى « اللؤلؤة » بحاشيته . . . ووصلت كسوة الموسم المذكور من الطراز . . . فلما وفى النيل ستة عشر ذراعا ركب الخليفة والوزير إلى الصناعة بمصر ، ورمت العشاريات بين أيديهما ، ثم عديا فى إحداهما إلى المقياس ، وصليا ، ونزل الثقة « صدقة بن أبى الرداء » منزلته وخلف العمود ، وعاد الخليفة على فوره وركب البحر فى العشارى الفضى ، والوزير بصحبته ، والرهجية تخدم برا وبحرا والعساكر طوال البر قبالته إلى أن وصل إلى المقس ، ورتب الموكب ، وقدم العشارى بالخليفة الآمر بأحكام الله والوزير المأمون وسار الموكب والرهجية تخدم والصدقات والرسوم تفرق ، ودخل من باب القنطرة ، وقصد باب العيد ، واعتمد ماجرت به العادة من تقديم الوزير وترجله فى ركابه إلى أن دخل من باب العيد إلى قصره » .

ويعنى هذا أن الأيوبيين لم يغيروا من العادات الخاصة بهذا الاحتفال على عهد الفاطميين ؛ لأن الأمر هنا لا يتصل بمذهب دينى ،

وإنما يتصل بمكانة النيل وخطره فى حياة المصريين حكاما ومحكومين وهو أمر لا تختلف حوله الأديان ولا المذاهب .

الاحتفال بوفاء النيل فى العصر العثمانى :

يصف إدوارد وليم لين احتفال المصريين بوفاء النيل ـ الذى يمكن اتخاذه شاهدا على ما كان يجرى فى أواخر العصر العثمانى ـ فيقول : « يرتفع النيل عند الانتقال الصيفى أو بعده ، ويعلن ارتفاع النيل فى شوارع العاصمة يوميا ابتداء من السابع والعشرين من بؤونة (الثالث من يوليو) أو ما يقرب من ذلك ، وهناك عدة منادين يقومون بهذه الوظيفة فيختص كل منهم بقسم من أقسام القاهرة ، ويجول « منادى النيل » على العموم فى قسمه مبكرا فى الصباح . . . ويصحبه ولد ، ويقول المنادى فى اليوم السابق مباشرة على بدء إعلان ارتفاع النيل اليومى : « إن الله لطيف بالأراضى وأن اليوم يوم الأنباء الطيبة . وغدا البشرى بالخير » ثم يبدأ المنادى نداءه اليومى بالصلاة على النبى أو يبدأ بقوله : « يا من تدبيره عظيم » ، فيجيب الصبى : « مولاى مالى غيرك » ، ثم يأخذان فى التسبيح بحمد الله ، وذكر نعمه وفضائله تعالى إلى أن يقول المنادى : « الله يؤمننى على سر فلان (ذاكر اسم الرب الدار) وأهل بيته الطيبين ، « يا كريم يا الله » ، ويجيب الصبى : « آى إن شاء الله » ثم يذكر أخوة رب الدار ، وأبناءه وبناته العذارى ، ويقول أخيرا : « يفيض عليهم بخيره العميم كما فاض النيل على البلاد يا كريم يا الله » الصبى : « آى إن شاء الله » المنادى : « خمسة أو ستة قراريط . . الخ « اليوم والرب كريم » ، الصبى : « صلوا على محمد » ، وتضاف الجملة الأخيرة خوفا من أن تؤثر رغبة حقود أو نظرة حسود فى ارتفاع النيل فيزول هذا الأثر إذا صلى الحقود على الرسول ، وقد يعطى أهل المنزل المنادى كسرة من الخبز يوميا ، وهذه عادة شائعة فى الطبقة الوسطى . ويمضى لين فيصف ما يحدث قبل فتح القناة بيومين قائلا : « يجول المنادى فى قسمه ومعه نفر من صغار الأولاد يحمل كل منهم راية صغيرة ملونة ؛ ليعلنوا « وفاء النيل » وهكذا تسمى حالة النيل عندما يرتفع ارتفاعا كافيا لتعلن الحكومة أنه بلغ ستة عشر ذراعا عند المقياس . . . وفى اليوم السابق ذكره (قبل فتح القناة بيومين) يقوم المنادى والصبيان المرافقون له براياتهم مبشرين الناس بهذا القول : (« المنادى : « البحر فاض وزاد » الصبيان : « أوفى الله » المنادى . « ودار النحاس امتلا » . الصبى : « أوفى الله » المنادى : « وتعيشوا إلى كل عام » . الصبى « أوفى الله » المنادى : « والكريم يحب الكريم وله قصر فى الجنة عجيب ، وعمدانه جواهر أيتام ، والرطب إذا جنى ، لا يشبه الصيص ، وله ألف طاقة تتفتح فى كل طاقة سلسبيل ، والجنة مقام الكرام ، « والنار مقام البخيل » . ويظل المنادى يردد هذا القول إلى أن يعطيه أحد أهل المنزل عطية نقدية من عشرة فضة إلى قرش ، وكثيرا ما يعطى قرشين ، ويعطيه العظماء « خيرية » أى تسعة قروش .

قطع السد :

ويمضى لين فيصف عملية قطع السد وفتح الخليج فيقول : « وتعد العدة فى هذا اليوم لقطع السد ، وتجذب هذه العملية حشدا كبيرا من المشاهدين . . . ويقام السد قبل ارتفاع النيل أو بعده ، أو يعبر الخليج على مسافة أربعمائة قدم من مدخله ، قنطرة حجرية ذات قوس واحد ، ويقام السد على بعد ستين قدما من القنطرة مواجها لها ويكون من التراب ، عريض القاعدة ضيق القمة سطحها بعرض ثلاث ياردات ، وترتفع قمة السد إلى اثنين أو ثلاثة وعشرين قدما تقريبا فوق مستوى النيل عند انخفاضه .

عروس النيــــل :

« ويقام على مسافة ستين قدماً فى مواجهة السد عمود مستدير من التراب يقل اتساعا نحو القمة على هيئة مخروط مقطوع ، ولا يرتفع ارتفاع السد ويسمى هذا « العروسة » وتبذر قمة العمود والسد بقليل من الذرة وتجرف العروسة دائما بقوة تيار الماء قبل أن يبلغ النهر الذروة » .

ويربط لين بين « عروسة النيل » هذه وما روى عن « عذراء النيل » التى قيل : إن المصريين كانوا يلقون بها فى النهر كل عام قربانا له ؛ كى يفيض فيقول والمعتقد أن عادة إقامة العروسة يرجع أصلها إلى عادة خرافية قديمة يذكر كتاب العرب ومنهم المقريزى وقد أورد المقريزى فى شأن « عذراء النيل » ما يلى :

« قال ابن عبد الحكم : « ولما فتح عمرو بن العاص مصر أتى أهلها إلى عمرو حين دخل بؤونة من أشهر العجم فقالوا له : أيها الأمير إن لنيلنا هذا سُنَّة لا يجرى إلا بها ، فقال لهم وماذاك ؟

قالوا : إنه إذا كان لثنتى عشرة ليلة خلت من هذا الشهر عمدنا إلى جارية بكر من أبويها ، فأرضينا أبويها ، وجعلنا عليها من الحلى والثياب أفضل ما يكون ثم ألقيناها فى النيل فقال لهم عمرو : إن هذا لا يكون فى الإسلام ، وأن الإسلام يهدم ما كان قبله ، فأقاموا بؤونة وأبيب ومسرى ، وهو لا يجرى قليلا ولا كثيرا حتى هموا بالجلاء فلما رأى عمرو ذلك كتب إلى عمر بن الخطاب ـ رضى الله عنه ـ بذلك ، فكتب إليه عمر أن قد أصبت ، إن الإسلام يهدم ما كان قبله ، وقد بعثت إليك ببطاقة فألقها فى داخل النيل إذا أتاك كتابى . فلما قدم الكتاب إلى عمرو فتح البطاقة فإذا فيها : « من عبد الله أمير المؤمنين إلى نيل مصر ، أما بعد : فإن كنت تجرى من قبلك فلا تجر ، وإن كان الله الواحد القهار هو الذى يجريك فنسأل الله الواحد القهار ـ أن يجريك » فألقى عمرو بالبطاقة فى النيل قبل يوم الصليب بيوم ، وقد تهيأ أهل مصر للجلاء والخروج منها ، لأنه لا يقوم بمصلحتهم فيها إلا النيل ، وأصبحوا يوم الصليب ، وقد أجراه الله تعالى ستة عشر ذراعا فى ليلة » .

يسترعى الانتباه فى هذا الذى أورده لين عدة أمور مهمة منها : أن الاحتفال بـ . . وفاء النيل فى أواخر العصر العثمانى كان قد اتخذت طابعا أكثر . . شعبية « وآية » ذلك أن . . « مناديى البحر » الذين كانوا « فرسانا يمتطون صهوات الجياد ويرفعون الأعلام فوق أكتافهم » ويعلنون للناس زيادة مياه النهر فى عصر المماليك قد صاروا « منادين » من أبناء الشعب الفقراء يجوبون الشوارع والطرقات ويقفون بأبواب أبناء

الشعب المصرى من جميع الطبقات يزفون اليهم بشرى زيادة مياه النهر ويأخذون أعطياتهم البسيطة « كسرة خبز » أو « عشرة فضة » أو « قرش » أو « خيرية » ويرددون تلك العبارات ذات الدلالة التى تكشف عن عمق ارتباط المصريين بمياه النيل ، وعن خطر الدور الذى يقوم به فى حياتهم ، بعد أن كان « الفرسان » و « الأمراء » و « كبار رجال الدولة » يقصدون بلاط الحكام ويحصلون على « خلعهم ومقرراتهم » فى مثل هذه المناسبة فى العصور السابقة ـ كما مر ـ ويشير هذا إلى أمر لاحظه علماء الفلكلور وهو نزول بعض العادات والممارسات من قمة الهرم الاجتماعى إلى سفحه ، وصعود بعضها من السفح إلى القمة .

كما يسترعى الانتباه ما قاله لين عن « عروس النيل الترابية » التى تعيد إلى الأذهان ما قيل عن « عذراء النيل » ـ كما وردت . ومهما قيل عن أن ما جاء عن « عذراء النيل » هو ضرب من ضروب « الخرافة » فإن ما أورده « لين » فى هذا الصدد أمر له دلالته وخطره إذ يكشف عن عمق ارتباط المصريين بالنيل الذى يعود إلى أعماق بعيدة من تاريخهم ويتجاوز عقائدهم الرسمية .

ولقد استمر الاحتفال بـ « عيد وفاء النيل » إلى اليوم ـ كما هو معروف ـ إلا أنه قد صار احتفالا رمزيا بعد أن أقيم السد العالى على النيل . واختفت ظاهرة الفيضان التقليدية التى كان يعرفها المصريون .

عيد الشهيد :

يرتبط هذا العيد « بوفاء النيل » كذلك ، يقول المقريزى وهو يتحدث عنه : « ومما كان يعمل بمصر عيد الشهيد » ، وهو اليوم الثامن من بشنس أحد شهور القبط ، ويزعمون أن النيل بمصر لا يزيد فى كل سنة حتى يلقى النصارى فيه تابوتا من خشب فيه اصبع من أصابع أسلافهم الموتى ، ويكون ذلك اليوم عيدا يرحل إليه النصارى من جميع القرى ، ويركبون فيه الخيل ، ويلعبون عليها ، ويخرج عامة أهل مصر والقاهرة على اختلاف طبقاتهم ، وينصبون الخيام على شطوط النيل وفى الجزائر ، ولا يبقى فض ولا فضية ولا صاحب لهو ولا رب ملعوب ، ولا بغى ولا مخنث ، ولا ماجن ولا خليع ، ولا فاتك . ولا فاسق إلا ويخرج لهذا العيد ، فيجتمع عالم عظيم لا يحصيهم إلا خالقهم وتصرف أموال لاتنحصر . . . وكان اجتماع الناس لعيد الشهيد دائما بناحية شبرا من ضواحى القاهرة . . . ولم يزل الحال على ما ذكر من الاجتماع كذلك إلى أن كان سنة اثنتين وسبعمائة ، والسلطان يومئذ بديار مصر الملك الناصر محمد بن قلاوون ، والقائم بتدبير الدولة الأمير ركن الدين بيبرس الجاشنكير ، وهو يومئذ استادار السلطان . . . . فقام الأمير بيبرس فى إبطال ذلك قياما عظيما »

ويمضى المقريزى فيكشف عن أن الناصر محمد بن قلاوون قد عاد فعمل على إعادة الاحتفال بذلك العيد ويروى لذلك قصة لها مغزاها ودلالتها ، فيقول : « طلب الأمير يلبغا اليحياوى ، والأمير الطنبغا الماردينى من السلطان أن يخرجا إلى الصيد ويغيبا مدة فلم تطب نفسه بذلك لشدة غرامه بهما وتهتكه فى محبتهما ، وأراد صرفهما عن السفر فقال لهما : نحن نعيد عمل عيد الشهيد فيكون تفرجكما عليه أنزه من خروجكما إلى الصيد ، وكان قد قرب وقت عيد الشهيد فرضيا منه بذلك ، وأشيع فى الأقاليم إعادة عمل عيد الشهيد فلما كان اليوم الذى كانت العادة بعمله فيه ، ركب الأمراء النيل فى الشخاتير » . . الخ وكانت مدة انقطاع عمل عيد الشهيد منذ أبطله الأمير بيبرس إلى أن أعاده الملك الناصر ستا وثلاثين سنة ، واستمر عمله فى كل سنة بعد ذلك إلى أن كان سنة خمس وخمسين وسبعمائة . . . فلما كان العشر الأخير من شهر رجب من السنة المذكورة خرج الحاجب والأمير علاء الدين على بن الكورانى والى القاهرة إلى ناحية شبرا الخيام من ضواحى مصر ، فهدمت كنيسة النصارى ، وأخذ منها إصبع الشهيد فى صندوق وأحضر إلى الملك الصالح وأحرق بين يديه فى الميدان وذرى رماده فى البحر حتى لا يأخذه النصارى ، فبطل عيد الشهيد من يومئذ إلى هذا العهد »

يلاحظ المرء بوضوح الشبه القوى بين ما كان يعمل فى « عيد الشهيد » ، وما روى من قصة « عذراء النيل » ، فإلقاء التابوت وفيه إصبع الشهيد فى النيل ليزيد ماؤه ، وإلقاء العذراء إلى النهر للغاية ذاتها لهما ذات الدلالة ، ويمكن القول : أن قصة « إصبع الشهيد » هى « الصيغة المسيحية » لقصة « عذراء النيل » وأنها الشاهد والمثل على ما سبق قوله من إعادة تشكيل المادة الفلكلورية لتلائم الظروف المتغيرة ، فالعروس فى الأسطورة القديمة صارت إصبع القديس الشهيد فى العصر المسيحى ، هذا ويمكن للمرء أن يربط بين قصة إصبع الشهيد هذه ، وما جاء بأسطورة أوزوريس ، وما كان من تمزيق « سيث » جسده وإلقاء أشلائه مبعثرة فى مياه النيل والربط بين أوزوريس وفيضان النيل ومما له دلالته هنا أن أوزوريس يلقب بـ « الشهيد » بل إن الدكتور أحمد بدرى يدعوه « سيد شهداء « السلف » .

ويتوقف النظر عند ما أورده المقريزى وهو يتحدث عن إبطال العيد لأول مرة إذ وصف ما قام به أقباط مصر من محاولات لإعادة الاحتفال بـ « العيد » وما كان من تشبث « بيبرس الجاشنكير » بموقفه . إذ قال : « شق ذلك على أقباط مصر . . . وكان منهم رجل يعرف بالتاج بن سعيدالدولة يعانى الكتابة وهو يومئذ فى خدمة الأمير بيبرس. وما زال الأقباط بالتاج إلى أن تحدث مع مخدومه الأمير بيبرس فى ذلك . . . وقال له إذا لم يعمل العيد لم يطلع النيل أبدا ، ويخرب إقليم مصر لعدم طلوع النيل . . . فثبت الله الأمير بيبرس وقواه حتى أعرض عن جميع ما زخرفه من القول واستمر على منع العيد وقال للتاج : إن كان النيل لا يطلع إلا بهذا الإصبع فلا يطلع ، وإن كان الله سبحانه وتعالى هو المتصرف فيه فكذب النصارى .

ويعيد هذا إلى الأذهان ما جاء بـ « بطاقة عمر بن الخطاب » التى تقول القصة التى سبق إيرادها أنها ألقيت فى النيل عوضا عن العذراء ،

ويدعم هذا ما سبق قوله من أن قصة إصبع الشهيد هى صيغة معدلة لقصة عذراء النيل . وكل هذا يرينا إلى أى حد كان هذا العيد يعد من الأعياد الشعبية ، فقد كان الشعب المصرى يشارك فيه بجميع طوائفه ، وكان مجالا للعب و « الفرجة » و « التنزه » و « الانطلاق » و « التنفيس » وهى سمة اتسم بها المصريون منذ القدم . يقول هيرودوت وهو يتحدث عن احتفال المصريين بالإلهة « باسنت » : « وفى طريقهم إلى « بوبسطيس » يسلكون هذا المسلك : يبحر الرجال والنساء معا ويحمل كل قارب عددا كبيرا من الجنسين ، ويطبل بعض النسوة على الطبول التى بأيديهن ، وبعض الرجال يزمرون طول الطريق . أما باقى النساء والرجال فيغنون ويصفقون فإذا ما بلغوا ـ أثناء إبحارهم ـ مدينة من المدن جنحوا بزورقهم إلى الشاطىء . وقاموا بما يأتى : بينما استمر بعض النسوة فى القيام بما وصفت . تعلو أصوات بعضهن هاتفات ساخرات بنساء هذه المدينة ، وبعضهن يرقصن ، كما يقف بعضهن رافعات ثيابهن و « الناس » يفعلون مثل ذلك عند كل مدينة على شاطىء النهر ، وعند وصولهم إلى « بوباسطيس » يحتفلون بالعيد . . . ويستهلكون من النبيذ فى هذا العيد أكثر مما يستهلكون فى بقية العام .

ويسترعى الانتباه أمر على درجة كبيرة من الأهمية هو الكيفية التى جرى بها إبطال الاحتفال بعيد الشهيد بصورة نهائية فقد جرى « إحراق إصبع الشهيد » وهو الذى ارتبطت به المناسبة ، فكان التخلص من الاصبع سببا فى التخلص من هذا الاحتفال الذى كان يصحبه التبذل

الاحتفال بيوم عاشوراء :

واحتفل المصريون فى عصر المماليك بـ « يوم عاشوراء » يقول الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور : « أما يوم عاشوراء . وهو اليوم العاشر من المحرم فاعتبره فقهاء المماليك من المواسم الشرعية الرئيسة وقد اعتاد الناس فى ذلك اليوم التوسعة على الأهل والأقارب واليتامى والمساكين ، حتى بلغ الأمر ببعض الأثرياء أن يتصدق بألف دينار فى يوم عاشوراء ، وتمسك الناس فى عصر المماليك بعادات خاصة بيوم عاشوراء . . . مثل طبخهم الحبوب وزيارة القبور . . . كذلك اعتادت النساء فى عصر المماليك زيارة الجامع العتيق بمصر والفسطاط فى يوم عاشوراء ، والإقامة من أول النهار حتى الزوال ، ولا يشاركهم فيه الرجال ، وهناك يقضون يومهم فى التبرك بجدران المسجد . أما الشيعة فقد حرصوا فى يوم عاشوراء على إقامة عزاء الحسين فينشد شعراؤهم قصائد الرثاء وفق ما جرت به العادة فى مصر الفاطمية ، هذا فى حين يناظر شعراء السنة شعراء الشيعة ، وتخرج نساؤهم إلى الطريق وقد كحلن أعينهن ، وخضبن أيديهن بالحناء « فمن لم تفعلها فكأنها ما قامت بحق عاشوراء »

عاشوراء عند الفاطميين :

يقول المقريزى عن عاشوراء عند الفاطميين : « قال ابن الطوير إذا كان اليوم العاشر من المحرم احتجب الخليفة عن الناس ، فإذا علا النهار ركب قاضى القضاة والشهود وقد غيروا زيهم ثم صاروا إلى المشهد الحسينى فإذا جلسوا فيه ، ومن معهم من قراء الحضرة والمتصدرين فى الجوامع جاء الوزير فجلس صدرا والقاضى والداعى عن جانبيه . والشعراء يقرءون نوبه بنوبه ، وينشد قوم من الشعراء غير شعراء الخليفة ، شعراً يرثون به أهل البيت عليهم السلام . . . ولايزالون كذلك إلى أن تمضى ثلاث ساعات فيستدعون إلى القصر . . . ويركب الوزير بمنديل صغير إلى داره ، ويدخل قاضى القضاة والداعى ومن معهما إلى باب الذهب ، فيجدون الدهاليز قد فرشت مصاطبها بالحصر بدل البسط ، وينصب فى الأماكن الخالية دكك لتلحق بالمصاطب المفروشة . ويجدون صاحب الباب جالسا هناك فيجلس القاضى والداعى إلى جانبه والناس على اختلاف طبقاتهم ، فيقرأ وينشد المنشدون أيضا ثم يفرش عليها سماط الحزن مقدار ألف زبدية من العدس والملوحات والمخللات والأجبان والألبان وأعسال النحل والفطير والخبز المغير لونه ، فإذا قرب الظهر وقف صاحب الباب وصاحب المائدة وأدخل الناس للأكل منه فيدخل القاضى والداعى ، ويجلس صاحب الباب نيابة عن الوزير والمذكوران إلى جانبه . . . فإذا فرغ القوم انفضوا إلى أماكنهم ركبانا بذلك الزى الذى ظهروا فيه وطاف النواح بالقاهرة ذلك اليوم . . وأغلق الباعة حوانيتهم إلى جواز العصر ، فيفتح الناس بعد ذلك وينصرفون » .

هكذا كان يوم عاشوراء عند الفاطميين « يوم حداد »و « حزن » يغير فيه كبار الدولة أزياءهم وطعامهم ويلبسون الخشن من الثياب ويأكلون الخشن من الطعام . ويجلسون على الخشن من الفراش ، وتطوف مواكبهم نائحة فى شوارع القاهرة تبكى سيد الشهداء « الحسين بن على » الذى استشهد فى مثل هذا اليوم .

عاشوراء عند الأيوبيين :

فلما حكم الأيوبيون مصر عملوا على إزالة آثار الفاطميين ، ومحوا رسومهم وشعائرهم ، يقول المقريزى « اتخذ الملوك من بنى أيوب يوم عاشوراء يوم سرور ، يوسعون فيه على عيالهم ويتبسطون فى المطاعم ، ويصنعون الحلوى ، ويتخذون الأوانى الجديدة ، ويكتحلون ، ويدخلون الحمام جريا على عادة أهل الشام التى سنها لهم الحجاج فى أيام عبد الملك بن مروان ليرغموا آناف شيعة على بن أبى طالب كرم الله وجهه الذين جعلوا يوم عاشوراء يوم عزاء وحزن فيه على الحسين بن على ؛ لأنه قتل فيه » .

بدل الأيوبيون إذن من عادات الاحتفال بيوم عاشوراء وجعلوها على النقيض مما كان يفعل الفاطميون ، ويظهر من وصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور لمظاهر الاحتفال بـ « عاشوراء » عند

المماليك ، أن المصريين توزعوا بين من أخذ بعادات الأيوبيين ، ومن بقى على مذهب الفاطميين . ويعنى هذا أنهم لم يتحولوا كلية إلى ما أراده حكامهم فى هذا الأمر . فقد عرف عن المصريين حبهم العظيم لآل البيت وارتباطهم العميق بالحسين بن على وشقيقته « السيدة زينب » . ويرجع الدكتور سيد عويس هذا إلى أوجه الشبه التى تجمع بين قصة استشهاد الحسين وأسطورة إيزيس وأوزوريس .

عاشوراء عند العثمانيين :

يصف « لين » احتفال المصريين بيوم عاشوراء فى أواخر العصر العثمانى فيقول : « يسمى اليوم العاشر من المحرم . . « يوم عاشوراء » ويقدس المسلمون هذا اليوم لعدة اعتبارات منها أنهم يعتقدون أنه اليوم الذى تقابل فيه آدم وحواء لأول مرة بعد طردهما من الجنة ، والذى خرج فيه نوح من سفينته ، ولأن أحداثا عظيمة أخرى وقعت فى ذلك اليوم حسب قولهم غير أن الذى يخلع على يوم عاشوراء قدسيته العظيمة فى رأى المسلمين والفرس خاصة هو أنه استشهاد الحسين فى موقعة كربلاء ، ويصوم كثير من المسلمين فى ذلك اليوم ، ويصوم البعض فى اليوم السابق أيضا ، وإنى أذكر العادات الخاصة به التى شاهدتها فى هذه المناسبة ، كان على أن أزود نفسى بقطع من « الخمس فضة » قبل أن أخرج هذا اليوم لإعطاء صدقة « العشر » . وقد رأيت فى شوارع القاهرة الأطفال بين سن الثالثة والسابعة وأكثرهم فتيات يسيرون فرادى أو اثنين أو ثلاثة أو يحملهم نساء ويسألون الناس صدقة « العشر » وفى غضون النهار وقف أمام دارى بعض الفقراء الضرار وحمل أحدهم علما أحمر طرز عليه بالأبيض أسماء الحسين وآخرون من أهل الفضل ، وأنشدوا دعاء للصدقة فبدأ أحدهم قائلا : « يا صاحب الصدقة تمنحها يوم عاشوراء المبارك فيتتم الآخرون قائلين : « حبتين قمح ، حبتين أرز ، يا حسن ، يا حسين » يكررون الكلام نفسه مرارا ، وحينما يتناولون قطعة قديمة صغيرة ينصرفون إلى دور أخرى عليها مظاهر الثراء فينشدون الدعاء نفسه » .

طبق عاشور :

ويمضى لين فيتحدث عما يعده المصريون من الطعام فى ذلك اليوم فيقول : « وكنت فى زيارة صديق لى قبيل الظهر فقدم إلى « طبقا يجهز عادة فى يوم عاشوراء يسمى « حبوبا » وبعض « الحبوب » من القمح الذى ينقع فى الماء يومين أو ثلاثة أيام ثم يقشر ويغلى ويحلى فوق النار بالعسل ، وقد يستبدل الأرز بالقمح ويضاف إليه على العموم الجوز واللوز والزبيب » .

زيارة ضريح الحسين :

يصف لين زيارة المصريين لضريح الحسين التى كانت تعد ركنا من أركان الاحتفال بيوم عاشوراء فيقول : « وبعد آذان الظهر ، ذهبت إلى مسجد الحسين ، وهو المدفن المشهور لرأس الحسين ، وهو لذلك مسرح لأكثر الاحتفالات ـ اعتبارا ـ التى تميز يوم عاشوراء فى القاهرة . وتغص السبل المؤدية إلى هذا المسجد بالناس . . وقد رأيت جماعات كثيرة من الغوازى ، يرقص بعضهن ، ويجلس غيرهن فى حلقة يتناولن الغداء فى الشارع ، ويدعون كل وجيه إلى مشاركتهن الطعام بقولهن « باسم الله . . . ولما دخلت المسجد دهشت كثيرا للمنظر القائم بالسرادق الكبير ، فقد كان مزدحما بالزائرين ، وأغلبهم نساء من الطبقتين الوسطى والدنيا يصحبهن أطفال كثيرون . . ولم أدرى لذلك سببا غير أنهن أكثر تمسكا بالخرافات ، وأنهن يحملن احتراما عظيما ليوم عاشوراء ، ورغبة شديدة فى تكريم الحسين بزيارة مقامه فى هذا اليوم » .

حلقات الذكر « ذكر المولوية » فى مسجد الحسين :

ويصف لين حلقات الذكر التى كان يقيمها الدراويش فى مسجد الحسين يوم عاشوراء فيقول : « . . وأخذ الدراويش فى الذكر فكانوا يرددون اسم الله على التواتر ، ويحنون فى كل مرة رءوسهم وأجسامهم ويخطون خطوة على اليمين فتلف الحلقة كلها بسرعة . وحالما أخذوا فى الذكر ، بدأ درويش تركى من طائفة المولوية يدور حول نفسه وسط الحلقة ، وهو يعمل برجليه معا ، ويداه ممدودتان ، ويسرع فى حركة حتى تنتشر ملابسه مثل المظلة ، وظل يدور هكذا حوالى عشر دقائق ، ثم انحنى أمام شيخه الجالس داخل الحلقة الكبيرة ، ثم إلى الدراويش[1] الذين كانوا بدءوا يذكرون اسم الله بقوة متزايدة ، ويقفزون الى اليمين بدلا من الخطو ، دون أن يظهر أى تعب أو ترنح ، بعد ذلك قام ستة دراويش بعمل حلقة داخل الحلقة الكبيرة ، وكل منهم قد وضع ذراعه على كتفى جارية ، ثم أخذوا فى الذكر بسرعة أشد . وقد ظلوا هكذا حوالى عشر دقائق ثم جلسوا للراحة » .

سقاء العشر وبغل العشر :

ويشير لين إلى بعض معتقدات المصريين المرتبطة بـ «عاشوراء » فيقول : « تراعى المصريات وخاصة القاهريات خرافات غريبة خاصة بالأيام العشرة من المحرم ، فيعتقدن أن الجن يزورون بعض الناس ليلا ، فيظهرون لهم على هيئة سقاء أحيانا وبغل أحيانا أخرى ، ويطلق عليه فى الحالة الأولى « سقاء العشر » وفى الحالة الأخرى « بغل العشر » وعندما يحضر الجنى فى زى السقاء يطرق باب غرفة النائم ، فيسأل هذا : « من بالباب ؟ » ، فيجيب الجنى « أنا السقا » ، « أين أفرغ القربة ؟ » ، وإذا كان السقاء لا يحضر ليلا فإنه يعرف شخص زائره فيقول « أفرغ فى الجرة » وعندما يخرج بعد ذلك يجد الجرة ملأى بالذهب .

أما الجنى الذى يأتى فى صورة البغل فيوصف بطريقة تستحق

---

(١) يبدو بوضوح أن هذا الضرب من الذكر الفردى . هو أصل ما يعرف الآن بـ « رقص أولاد الفيض » والذى انتهى به الأمر إلى أن صار يقوم فى « زفة العروس » .

الذكر : يحمل على ظهره خرجا ملآن بالذهب وجمجمة ، ويعلق فى عنقه خيطا به أجراس صغيرة مستديرة يحركها عند باب غرفة الشخص الذى قدم ليغنيه ، فيخرج هذا ويأخذ الجمجمة ويفرغ الخرج ، ثم يملأه تبنا أو نخالة أو غير ذلك ، ثم يضعها ثانيا على ظهر البغل ويقول : اذهب يا مبارك .

ميعة عاشوراء

ويتحدث لين عما يعرف بـ « الميعة المباركة » فيقول : « يستعمل كثير من المصريين ، والنساء غالبا ، الميعة المباركة » لإبطال الحسد ، والميعة مزيج من عقاقير مختلفة . . وتجهز وتباع فى الأيام العشرة الأولى من شهر محرم فقط ، وكثيرا ما ترى بائعى الميعة يتجولون فى شوارع القاهرة صائحين : « يابركة عاشورا المبارك أبرك السنين على المؤمنين ياميعة مباركة » ، ويحمل بائع الميعة فوق رأسه صينية مستديرة يغطيها بقصاصات من الورق المختلف الألوان ، ويضع عليها المزيج الثمين ، ويتوسط الصينية كوم كبير من تفل مادة قاتمة الحمرة تستعمل للصبغة وتمزج بقليل من الميعة ، والكزبرة والحبة السودة ، ويحيط بالكوم الكبير أكوام أصغر أولها من الملح الملون أزرق بالبدلج ، وثانيها الملح الملون الأحمر ، وثالثها من الملون الأصفر ، ورابعها من الشيح ، وخامسها من تراب اللبان ، وتلك هى مواد الميعة المباركة . ويدعو المشترى عادة البائع داخل المنازل ، فيضع الصينية أمامه ، ويتناول صحنا أو قطعة ورق حيث يضع من الميعة بقدر رغبة المشترى ، فيأخذ من كل صنف قليلا ويضيف إليه مقدارا آخر المرة بعد المرة منشدا أثناء ذلك دورا طويلا يبدأ هكذا : « باسم الله وبالله ، ولا غالب إلا الله ، رب المشارق والمغارب ، كلنا عبيده يلزمنا توحيده وتوحيده جلاله » . وبعد أن يثنى على فضائل الملح يقول : « أرقيك من عين البنت أحمى من الخشت ، ومن عين « المرة » أحمى من الشرشره ، ومن عين « الود » أحد من الزرد ، ومن عين الراجل أحد من المناجل . ثم يروى كيف أبطل سليمان حسد العين ، ويعد ذلك يعدد الأمتعة التى لا يخلو منها المنزل على الأرجح فيرقيها من الحسد ، ويحتفظ المشترى بالميعة المباركة التى تباع الحفنة منها « بخمسة فضة » طول العام التالى فيحرق قليلا منها كلما خشى حسد العين فيتصاعد الدخان إلى المحسود .

يبدو ـ كما هو واضح ـ أن احتفال المصريين بعاشوراء كما وصفه « لين » كان قد اتخذ طابعا شعبيا امتزجت فيه بعض مظاهر احتفالات الفاطميين والأيوبيين فى إطار من حب المصريين ـ المعروف ـ لآل البيت . فهم يصومون ذلك اليوم ، ويتصدقون فيه ، ويزورون ضريح الحسين ، وهم يأكلون « طبق الحبوب » الشهى ، ويرقصون فى الطرقات ، يتسق هذا مع طبع المصريين ومزاجهم وما جرت عليه احتفالاتهم الدينية منذ أقدم العصور .

ولعل أكثر ما يسترعى الانتباه فيما رواه لين ، هو تلك المعتقدات والحكايات التى ارتبطت بعاشوراء : « سقا العشر » ، « بغل العشر » ، « الميعة المباركة » ، « رقية عاشوراء » .

والجدير بالذكر هنا أن احتفالات المصريين بعاشوراء اليوم ما تزال تأخذ الطابع ذاته . فهم فى الريف وفى الأحياء الشعبية وفى المدن يصومون يوم عاشوراء ، والريفيون يوسعون على عيالهم ليلة عاشوراء فيتناولون اللحوم والطيور ، ويصلون أرحامهم بحمل « المواسم » اليهم « لحما أو طيورا أو أرزا » أو « نقودا » أو « حلوى » ، ويتناول أهل المدن « طبق عاشوراء » وهو يعد بذات الطريقة التى وصفها لين ، وتتجول بائعات « البخور » صباح عاشوراء الباكر فى أزقة وحوارى المدن صائحات « بالله السلوله من العين ، يابركة الحسن والحسين ، رقوة عاشورا المباركة » ، ويدخلن البيوت « يرقين أصحابها ومحتوياتها ويبعن « بخور عاشوراء » .

ويتذكر الباحث أنه فى الخمسينيات من هذا القرن كان أحد الباعة يتجول فى طرقات قريته ممتطيا حمارا عليه خرج « صائحا » « خضاب ياحنة ، حنة عاشورا المشهورة » ، وكان الناس يشترون منه بغلة « الحناء » و(يعجنوها ويتحنون خاصة الأطفال) ، كما يذكر حكاية « بغلة عاشوراء » والقصة التى تروى حولها ، وأن النسوة كن يدعون لبعضهن بالخير ، فتقول الواحدة منهن للأخرى : ربنا يوعدك ببغلة عاشوراء . لأن « بغلة عاشوراء كانت تناظر عندهم « طاقة القدر » وقد كانت هناك قصة تروى عن بغلة عاشوراء » وما جرى بصددها لامرأتين ، يقولون : « إن إحداهن جاءتها بغلة عاشوراء وعلى ظهرها خرجا مملوءا بالذهب ومن فوقه رأس مقطوعة تقطر دما فلما رأتها أصيبت بالفزع وتناولت عمودا من الخشب وضربت البغلة وطردتها ، فتحولت البغلة بحملها إلى امرأة أخرى ، فلما أبصرتها صلت على النبى وتبسمت ورحبت بها وتناولت الرأس فى رفق فقبلتها ومسحت دمها بخرقة من الحرير وعطرتها ووضعتها بعناية ، ثم أفرغت الذهب وملأت الخرج « شعيرا » ووضعته على ظهر البغلة ثم وضعت فوقه الرأس المقطوعة بكل رفق وحب وصرفت البغلة قائلة اذهبى بارك الله فيك .

ويقال تعليقا على هذه القصه : « وفيها من تهدى ويهدى لها الهدى » « وفيها من تطرد رزقها بعمود » .

أى أن من الناس من يهدى إلى الخير فيسعد ، ومنهم غير الموفق الذى يحول بين نفسه وبين خيرها ، ويشير هذا إلى إيمان المصريين بالحظ أو (البخت المكتوب) .

ويستطيع الباحث أن يفسر هذه المعتقدات ويكشف عن دلالاتها ووظائفها فى ضوء ما يقال حول الحسن والحسين من أحاديث وحكايات : سقاء العشر .

من المعروف أن الحسين وآله كانوا قد ضيق عليهم وحوصروا وحيل بينهم وبين الماء حتى نال منهم العطش ، وأن الحسين قد استشهد « ظمآنا » وإشارة إلى هذا يأتى ذلك « السقاء » الذى يحمل

الماء الذى حَرمَه الشهيد الحسين ، ويقدمه إلى الناس ذهبا يغنيهم ويسعدهم وهم يحتفلون « بذكرى استشهاده » .

بغلة عاشوراء :

ترمز الرأس المقطوعة التى تقطر دماً والموضوعة فوق خرج الذهب إلى رأس الحسين التى دار حولها الكثير من القصص الذى يحكى ما جرى عليها وكيف انتقلت من مكان إلى مكان آخر إلى أن استقرت بمصر ودفنت فى الموضع الذى أقيم عليه ضريح الحسين المعروف الآن . فهى تطوف على هذه الصورة تذكر الناس بما جرى وتحمل إليهم بركة الشهيد الكريم .

تعيد هذه الحكايات إلى الأذهان ذكريات استشهاد الحسين فى صور تهز المشاعر وتبقيها حية مؤثرة ، وتقوى من أثرها فتربطها بقيم مادية تتمثل فى الذهب الكثير الذى يكون من نصيب المحظوظ ، وغنى عن القول أن هذه القصص تعمل على أن تظل تلك المعتقدات والمعانى حية ماثلة فى نفوس الناس مما يعمل على استمرار الرموز التى تدور حولها .

الرقية والبخور :

هناك حكاية تتداول وتقول : إن النبى عليه الصلاة والسلام ذهب مرة يزور ابنته فاطمة وحفيديه « الحسن والحسين » فوجدهـا جالسة وإلى جانبها ولداها وقد ناما تحت الغطاء ، وكان مرآهما مبهجا ، فانحنى عليه الصلاة والسلام فحمل أحدهما ووضع بدلا منه حجرا ، وما أن أتم ذلك حتى جاءت إحدى النساء وكانت « حاسدة » فنظرت إلى الطفلين النائمين . ولما انصرفت أمر عليه الصلاة والسلام السيدة فاطمة أن تكشف الغطاء فإذا بالحجر وقد إنخرق ، فقال عليه السلام لو بقى ولدك لجرى عليه ما جرى على الحجر » .

لذا يقولون : إن « العين خرقت الحجر » ، ويرقون بدم عاشوراء « رقية الحسن والحسين » اللذين نجاهما الله من شر حسد الحاسدة ، وهكذا تقوم كل هذه الحكايات بتقوية ارتباط الناس بذكرى الحسين وآل البيت وهو الدور الذى تؤديه هذه المعتقدات والحكايـات .

الفنون الشعبية « خيال الظل » :

تفيد الدراسات التاريخية ، والأدبية أن « خيال الظل » كان من أحب الفنون الشعبية إلى المصريين فى العصرين المملوكى والعثمانى . وهو نمط من التمثيل غير المباشر كما يقول الدكتور عبد الحميد يونس » .

وكانت له تمثيلياته الخاصة التى كانت تعرف بـ « البابات » . ويصف الدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور طريقة عرضها فيقول : أما طريقة عرض هذه التمثيليات فتتلخص فى عمل نماذج وأشكال من الجلد والورق المقوى على شكل عرائس وأشخاص ، وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن خلفها مصباح بحيث ينعكس ظل تلك النماذج على الستارة ؛ ليراها النظارة من الجهة الأخرى ، وفى الوقت نفسه يختفى مقدم التمثيلية خلف الستارة بحيث لا يظهر ظله ، وتحرك النماذج بعصا ، وتردد العبارات التى تنطبق على حركة النماذج » .

ويصف الدكتور محمد زغلول سلام انتشار فن خيال الظل فى العصر المملوكى فيقول : وقد راج هذا الفن فى عصر المماليك وكان له شأن كبير ، واستغله الناس مادة للتلهى والضحك ، وجعلوه متنفساً لإبراز العيوب وتضخيم المقابح ، أو للتنفيس عن مشكلاتهم فى الحياة وهمومهم بطريقة ساخرة ضاحكة .

وقد ظل « خيال الظل » معروفا فى مصر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى . يقول الدكتور عبد الحميد يونس وهو يتحدث عن دار لخيال الظل التى كان يتردد عليها : « كانت هذه الدار تقوم بعد الحرب الكبرى الأولى عند مدخل فم الخليج بحى السيدة زينب بالقاهرة » .

ويشير إلى ما انتهى إليه أمر هذا الفن فيقول : « . . ومن العجيب أن خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد أعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها فى القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة » .

أى أنه أختفى حين اختفت وظيفته . بظهور بديله .

بابات خيال الظل :

تعرف تمثيلية خيال الظل بـ « البابة » ـ كما سلف القول - ولقد خلف « المخايلون » وهم القائمون بهذا الفن عددا من البابات لعل أكثرها شهرة بابات ابن دنيال : « طيف الخيال » ، « عجيب وغريب » « المتيم والضائع اليتيم » . وابن دنيال شاعر عراقى موصلى المولد ، وجاء مصر فى عهد الظاهر بيبرس البندقدارى وعمل فى بداية أمره « كحالا » أى طبيب عيون ، ثم نبغ فى فن المخايلة . وتختلف الآراء حول باباته فيرى إبراهيم حمادة أنها تدخل حظيرة الأدب الشعبى ، ويرى الدكتور/عبد الحميد يونس « أن بابات ابن دنيال على شهرتها . . ليست فنا شعبيا ، لقد صدرت عن وجدان فردى أراد أن يثبت نبوغا فى جميع فنون التعبير لعصره ، ونحن لا نخرجها من دائرة الفن الشعبى لما فيها من المبالغة فى السخرية والتهكم ، ولما شاع فيها من المجون والفحش ، ولكننا نخرجها على أساس علمى لا أخلاقى » .

البابات الشعبية :

وإذا كان الدكتور/عبد الحميد يونس قد أخرج بابات ابن دنيال من دائرة الفن الشعبى ، فهو يشير إلى بابات أخرى رأى أنها تستوفى الشروط التى تجعلها شعبية منها بابة « التمساح » . ويقدمها الدكتور/فؤاد حسنين فيقول : « هذه مسرحية تعرض لنا صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصرى أو بمعنى آخر فنا من فنون الأدب العربى المصرى فى القرن السابع عشر ، وتمتاز عن غيرها بتعدد مؤلفيها ، فهى ليست من وضع مؤلف بعينه بل من تأليف ثلاثة . . . أما الفضل فى تعريف العالم الحديث بها فيرجع إلى العَلاّمة المستشرق الألمانى « كالا » .

تجرى أحداث هذه البابة على شاطىء النيل ، والشخصية الأولى

فيها فلاح يدعى « زبرقاش » هجر حرفة الزراعة ، وسدت فى وجهه أبواب الرزق يطالع النظارة وهو مكروب يشكو همه قائلا :

يا لطيف الصنع يا مولى الموالى   يا كثير الجود بفضلك تعف عنى
حسن ظنى فيك أن تغفر ذنوبى   يا إلهى لا تخيب فيك ظنى
. . . . .
يا إلهى ارض إصلاحى شرائى   ما يكون الحال وأنا خايف الفضايح
لو انزرع لى خير ولا قدمت تقوى   وانقلب فدان صلاحى بالقبايح
كل ما أقلب فى سواقى العدل وأزرع   ينحصد قلبى يزودنى جرايح
والفلاحة فتها وانت المسامح   إن باب عفوك لعصياتى رحمنى

وخلال ذلك يظهر له شخص يسمى « الحازق » ولما يعلم بحاله يشير عليه أن يذهب لصيد السمك من النيل . . فيوافقه ويذهبا معا ويلقى « زبرقاش » السنارة إلى الماء فتعلق بها سمكة كبيرة تجذب الخيط بشدة وتكاد توقعه فى الماء ، ولما يفشل فى الصيد يشير عليه « الحازق » أن يستعين بمن يعلمه « الصيد » فيوافقه فيستدعى المعلم ، المدعو « الحاج منصور شيخ المعاش » . يحضر شيخ المعاش ويرشد « زبرقاش » إلى ما ينبغى عمله . ويحاول الزبرقاش . . وما إن يفعل حتى يظهر تمساح عظيم فيلتقمه ، ويكاد « زبرقاش » يختفى فى جوف التمساح بحيث لم يتبق منه إلا رأسه ، فينشد وهو بين فكى التمساح :

قفوا أنظروا فلاح   مكسور ذليل منهان
جُوّا حنك تمساح   من سالف الأزمان

دور

يا من رماك دهرك   فى فم دا التمساح
قول لى على أمرك   وما دهاك يا صاح
لما بقيت لهفان   والسر منك باح
والسر منك باح   وانت بقيت لهفان
والدمع من عينك   يجرى وما طوفان

دور

طول مدتى صياد   يا من سأل عنى
فى صيدهم معتاد   لما بقى منى
جيته وأنا فرحان   تاريه يطمنى
تاريه يطمنى   جيته وأنا فرحان
فيا طبعه وامسيت   باكى وحين حان

ويعمل « شيخ المعاش » على إخراج « زبرقاش » من فم التمساح فيستعين بـ « واحد بربرى » وبـ « رحال مغربى » ويعد صراع بين « البربرى » و « الرحال » يعمل « الرحال » عمله فـ « يطلق البخور ويتلو الـ « عزيمة » وأخيرا ينجح فى إخراج الفلاح ، تقدم البابة صورة لما كان عليه حال المجتمع المصرى فى أواخر القرن السابع عشر ، يظهر فيها الفلاح المسكين الذى « فات الفلاحة » وراح يبحث عن عمل آخر ، فعمل بصيد السمك فوقع فى فم التمساح فكأنه كما يقول المثل الشعبى « طلع من نقرة وقع فى دحديرة » . ويمكن اتخاذ الفلاح رمزا ، كما يمكن أن يكون التمساح رمزا ، وقد تكون صعوبة إنقاذه أيضا ، كما يقول الدكتور/ عبد الحميد يونس قد يشير هذا كله إلى المحن والشدائد التى كان يعانيها المصريون ، وقد يكون الالتجاء إلى السحر والرحال المغربى رمزا إلى أن الحل كان فوق قدرة الناس العاديين كما يرى الدكتور/ يونس » . يؤيد هذا الرأى ما جاء على لسان « الرحال المغربى » وهو يعرض عمله إذ يقول :

«قف لأخبرك فى دى زمان القبايح   ومن عدم الإنصاف قل النصايح
وأنا مغربى رحال بتختى سارح   سبحان من يستر جميع الفضايح»

فهو يُعّرض بالزمان وما فيه من قبائح وظلم ، وفضائح مستورة . وهكذا صور « خيال الظل » أحوال المصريين الفقراء فى العصر المملوكى ، وعكس همومهم ومشاكلهم ، إذ كان منهم المحبب الذى يجدون فيه المتعة والتسلية والتنفيس .

والجدير بالذكر هنا أن هذا الفن كان قد بدأ فى مصر بداية أرستقراطية داخل قصور الحكام قبل أن ينزل إلى الشعب . يقول الدكتور / عبدالحميد يونس : « ويذهب العلّامة أحمد تيمور إلى أن أقدم ما وصل إليه علمه عمن اشتغل من العرب بخيال الظل أنه كان من ملاهى القصر بمصر إبّانَ العصر الفاطمى ، ومعنى ذلك أن هذا الفن إنما بدأ أرستقراطيا فى الديار المصرية وأنه نزل عن قمة الهرم فى الكيان الاجتماعى إلى الصورة التى أصبح فيها بعد ذلك فنا شعبياً » .

وتقول الروايات ان عددا من سلاطين المماليك كانوا من عشاق هذا الفن « فقد روى عن السلطان شعبان أنه أولع بخيال الظل حتى حمله معه مع ما حمل من الملاهى عندما حج عام ٧٧٨هـ » .

كما يقال : ان السلطان سليم العثمانى « لما كان بالمقياس ، أحضر فى بعض الليالى « خيال الظل » . فلما جلس للفرجة ، قيل : إن المخايل صنع صفة باب زويلة ، وصفة السلطان طومان باى لما شنق عليه ، وقطع به الحبل مرتين ، فانشرح ابن عثمان لذلك ، وأنعم على المخايل فى تلك الليلة بثمانين دينارا ، وخلع عليه قفطانا محملا ذهبا ، وقال له : « إذا سافرنا إلى أسطنبول فامضِ معنا لتفرج لنا على ذلك » .

هكذا كان فن « خيال الظل » من الطواعية بحيث يستجيب لمتطلبات مختلف البيئات والمستويات ، ويعكس شتى الأحداث والوقائع . . وقد ظل يقدم لأبناء الشعب المصرى المتعة والتسلية والمتنفس فى الأعْرَاسْ والمقاهى ودور العرض الثابتة إلى أن ظهر فيه « الصور المتحركة » فأخذ دوره فانزوى ثم ما لبث أن اختفى تماما . . وهذه هى سنة حياة المادة الفلكلورية . . كما سلف القول .

الأدب الشعبى : « القصص والسير الشعبية » :

تعد القصص والسير الشعبية من أبرز أشكال الأدب الشعبى ، وأوسعها شهرة ، ولهذا أثارت اهتمام جيل الرواد من أساتذة ودارسى الأدب الشعبى فى مصر ، فأولوها عنايتهم ، فدرست الأستاذ الدكتور/ سهير القلماوى « ألف ليلة وليلة » ، ودرس الأستاذ الدكتور/ عبدالحميد يونس ، سيرتى « الظاهر بيبرس » و « الهلالية » ودرست الأستاذ الدكتور/ نبيلة إبراهيم ، سيرة « الأميرة ذات الهمة » ودرس الأستاذ الدكتور/ محمود ذهنى ، سيرة « عنترة » .

ولقد أسهمت دراساتهم القيمة إسهاما عظيما فى إلقاء الضوء على هذه الأعمال ، فأبرزت قيمتها الفنية والأدبية المرتفعة كشكل من أشكال الأدب الشعبى من ناحية ، وألقت الضوء على أعماق المجتمع المصرى العربى ، وأكملت صورته التى كان ينظر إليها من منظور الأدب الفردى « الرسمى » أو « الفصيح » فقط ، من ناحية أخرى .

ولقد ظهر عدد من هذه السير واكتمل فى العصرين المملوكى والعثمانى : « الظاهر بيبرس » ، « سيف بن ذى يزن ، على الزيبق المصرى » كما اكتملت قصص وسير أخرى مثل « ألف ليلة وليلة » و « الهلالية أو « اتخذت صورتها الأخيرة » .

ولقد كان ظهور ما ظهر من هذه السير واكتمال ما اكتمل منها ، مظهرا من مظاهر بروز الشخصية المصرية فى هذين العصرين ، يقول الدكتور/ عبدالحميد يونس : « لقد تسلمت هذه البيئة المصرية سيرة بنى هلال وغيرها من السير ، بعد العصر الفاطمى ، أو بعبارة أوضح ، بعد أن أصبح السلطان فى يد غير العرب ، ولهذا دلالته على تلك الخصيصة العامة التى نريد أن نتبينها ، فإن الشعب المصرى وقد تم استعرابه وإسلامه ، أصبح يقف من الدول الحاكمة موقف الشاعر بذاتيته ، المحتاج فى الوقت نفسه إلى التعبير عن هذه الذاتية ، ودفعه ذلك إلى انتخاب أحداث بعينها ، تصلح للترجمة عن مشاعره القومية ، وهى كما نعلم ملونة بالعروبة فاهتدى الى عنترة ، وسيف ابن ذى يزن ، والزير سالم ، وبنى هلال » .

ويقول الدكتور/ عبداللطيف حمزة : « إن العصر المملوكى بنوع خاص هو العصر الذى تبلور فيه الأدب الشعبى ، وسار هذا التبلور جنبا إلى جنب مع تبلور الشخصية المصرية برمتها ، فلأمر ما إذن برز الأدب الشعبى فى عصر المماليك ، ولأمر ما كذلك ظهرت النسخة الكاملة من قصص ألف ليلة وليلة ، وأكثر الألوان الأخرى من الأدب الشعبى » .

ولقد كانت هذه السير « الغذاء الفنى للمجتمع المصرى بأسره على اختلاف درجاته ومنازعه » كما يقول الدكتور/ عبدالحميد يونس وذلك حتى وقت ليس بالبعيد .

يصف « لين » رواة تلك القصص والسير كما شاهدهم حين زار مصر فيقول : « فالقُصَّاص يغْشون مقاهى القاهرة وغيرها من المدن فى ليالى الأعياد الدينية خاصة ، ويسامرون الناس ببراعة تجذب القلوب » .

ويعدد طبقاتهم فيقول : « والشعراء أكثر طبقات الرواة عددا ، وهم يسمون أيضا « أبو زيدية » نسبة إلى موضوع روايتهم « أبو زيد » وهم فى القاهرة خمسون تقريبا ولا تخرج رواياتهم عن سرد وقائع أبى زيد الهلالى . . . ويروى الشاعر دائما من الذاكرة ، فلا يستعين بكتاب ، وهو ينشد ويعزف بعد كل بيت بعض نغمات على رباب الشاعر » .

ثم يذكر طبقة أخرى فيقول : من رواة القصص أيضا طبقة تتميز بنسبة خاصة « المحدثين » . . وهم من حيث العدد يتلون الشعراء ، ففى القاهرة ما يقرب من الثلاثين ، والمحدثون يقصرون أنفسهم على رواية سيرة الظاهر أو « السيرة الظاهرية » ومن ثم يسمون « الظاهرية » وهم لا يستعينون فى رواياتهم بكتاب ثم يقول : « فى القاهرة طبقة ثالثة من الرواة يسمون « عنانرة » أو عنترية ، والمفرد « عنترى » . غير أنهم أقل عدد بكثير من أى طبقة من الطبقتين السابق ذكرهما ، وعددهم الآن - إذا صح ما أخبرت به - لايزيد على ستة ، وهم يسمون هكذا تبعا لموضوع رواياتهم « سيرة عنترة » ، ويستعين العنانرة بالكتاب فلا يروون من الذاكرة ، وهم ينشدون الشعر ، ولكنهم يقرءون النثر بالطريقة الدارجة ولا يستعملون الرباب » .

ويروى العنانرة كذلك سيرة ذات الهمة ، وسيف بن ذى يزن ، وألف ليلة وليلة : ويكشف « لين » عن أمر له أهميته هو أن « العنانرة » كانوا يروون سيرة ذات الهمة ، وسيف بن ذى يزن ، وألف ليلة وليلة . فى وقت سابق على الوقت الذى زار فيه مصر فيقول : « العنانرة لايقصرون رواياتهم على سيرة عنترة . فقد قيل إنهم جميعا ينقلون القصص أحيانا من سيرة المجاهدين » ، وتسمى عادة « سيرة دلهمة » أو « ذى الهمة » وهو اسم لبطلة القصة ، ومنذ سنوات مضت كثرت رواية هؤلاء لقصة « سيف اليزل » وهو كتاب جامع لقصص مدهشة ، كما أنهم يقصون قصص «ألف ليلة وليلة » .

ويعلل « لين » انصراف الرواة عن ألف ليلة وليلة وسيف فيقول : « وأعتقد أن ترك الرواة لهذين الكتابين يرجع إلى ندرة النسخ التى يصعب الحصول على أجزاء منها أيضا ، فالنسخة الكاملة من ألف ليلة وليلة إذا وجدت تباع بثمن باهظ ، وليس فى طاقة الراوى أن يدفعه ، وأشك أن يكون اختيار الرواة لقصص أبى زيد ، والظاهر وعنتر وذى الهمة لأنها أفضل من ألف ليلة وليلة ، ولكن من المؤكد أن المصريين المحدثين لايزال فيهم شعور بدوى فيبتهجون لسماع قصص الحرب » .

يكشف « لين » فى هذا الوصف لرواة « القصص الشعبية » ، وما كانوا يقومون به من دور فى حياة المصريين الفنية والاجتماعية . . عن أمور مهمة تتصل بالسير الشعبية كشكل من أشكال الأدب الشعبى ، وتلقى الضوء على تطورها ، وتساعد على فهم ما انتهت إليه :

يسترعى الانتباه أن السير التى ذكرها كانت تنقسم قسمين : قسم كان يروى ، وقسم كان الرواة قد انصرفوا عنه . ويبدو من حديثه أن القسم الذى كان يروى تفاوت عدد رواته من سيرة إلى أخرى ، فرواة الهلالية أو « الأبوزيدية » كانوا خمسين ، و « الظاهرية » أو رواة « سيرة الظاهر » الذين عرفوا بـ « المحدثين » كانوا ثلاثين ، أما العناترة « رواة سيرة عنترة » فكانوا ستة - فى القاهرة كما هو معروف - والأمر الملفت فى هذا القسم أن الرواة « الأبوزيدية » و« الظاهرية » كانوا يروون من الذاكرة ولايرجعون إلى نص مدون ، وأن « العناترة » كانوا يروون من كتاب .

ويميل الباحث إلى الربط بين ارتفاع عدد الرواة « الأبوزيدية » و« الظاهرية » واعتماد أولئك الرواة على ما وعته ذاكرة كل منهم من السيرة التى يرويها ، أى الرواية من الحافظة ، والربط بين قلة عدد الرواة « العناترة » وما كان من اعتمادهم على نص مدون « كتاب » ، إذ يعنى هذا فى رأى الباحث أن « السيرة الهلالية » و « الظاهرية » كانتا حيتين ، تتداولان شفهيا ، وكان لهما جمهور واسع يقبل على الاستماع إليهما ، أى أن الطلب عليهما كان مرتفعا مما جعلها حيتين فى ذاكرة الرواة لكثرة ترديدهم لهما .

وأن سيرة عنترة كانت قد قل الطلب عليها وتقلص ميدان انتشارها وتضاءل جمهورها فقل ترديد الرواة لها فانسحبت من ذاكرتهم وانتهت إلى التدوين ؛ حفاظا عليها من الضياع أما القسم الثانى من السير الذى انصرف عنه الرواة ، فهى التى فقدت سمة التداول الشفهى لقلة الطلب عليها فانتهت إلى التدوين .

والجدير بالذكر هنا أن « السيرة الهلالية دون غيرها » ظلت تنشد ويقبل عليها فئات من المصريين إلى وقت ليس بالبعيد ، الأمر الذى جعل الأستاذ الدكتور/ عبدالحميد يونس يقول : « إنها ستعيش ما عاشت الذاتية المصرية .

أبو زيد الهلالى حجازى بن رافع



مصــــر فى
السير الشعبية العربية

بقلم : محمد رجب النجار



يكاد يتفق الفلكلوريون العرب على أن السير الشعبية العربية قد أكتملت فنيا وموضوعيا ـ أواخر العصر المملوكى فى مصر ، وانها اكتسبت روحها القومية وطابعها الملحمى فى البيئة القاهرية تحديدا . وعلى الرغم من أنه لا تخلو سيرة من سيرنا الشعبية من ذكر لمصر ـ فتحا وتحريرا وتعميرا ـ فإن مصر تنفرد وحدها ـ من بين سبع سير شعبية ظلت حية حتى وقت قريب ـ بثلاث سير كاملة ، تمثل فى مجموعها قصة مصر عبر المكان والزمان وهى سيرة الملك سيف بن ذى يزن وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة على الزيبق المصرى ومن اللافت للنظر أن هذه السير الثلاث تحكى ـ فى مجموعها وتكاملها وترابطها قصة مصر العربية الاسلامية من وجهة نظر المجتمع الشعبى المصرى ، مبدعها ومتذوقها . إذ تتمحور سيرة الملك سيف حول ميلاد مصر جغرافيا وحضاريا حيث (البداية) كما تتمحور سيرة الظاهر بيبرس حول عظمة مصر المملوكة إبان مرحلة الزعامة والبطولة حيث (الذروة) على حين تتمحور سيرة على الزيبق حول عبقرية المقاومة الشعبية المصرية إبان مرحلة الحكم العثمانى حيث (النهاية) وهى النهاية التى تتصادف ونهاية الابداع الشعبى الملحمى العربى .

هذه السير الثلاث ، بما تمثله من مراحل تاريخية ثلاث لمصر (النشأة والتكوين ـ الاستقلال والزعامة ـ الاحتلال والسقوط) تستوعب قصة مصر كلها . مصر الفرعونية ، مصر القبطية . مصر العربية الاسلامية ، كما يراها ويرويها الشعب المصرى فى تراثه الملحمى وآدابه الشعبية البطولية . على نحو يتجلى معه هرم الحدث القصصى أو التاريخى (البداية ـ الذروة ـ النهاية) وهذا ليس محل مصادفة ان تنتمى سيرة سيف وسيرة بيبرس إلى الأدب الملحمى (فروسية السيف) على حين تنتمى سيرة على الزيبق إلى آداب الشطار (فروسية العقل والحيلة) .

وإذا كانت سيرة سيف أو ملحمة النيل سوف تجرى أحداثها فى عصور « اسطورية » موغلة فى القدم مؤكدة عروبة مصر قبل الاسلام فإنها سوف تتوقف فى معالجتها الفنية عند أربعة محاور أساسية هى :

١) **نشأة مصر ، جغرافيا وحضاريا** ، وهذا المحور يستوعب الميراث الاسطورى الفرعونى والإسلامى ، الذائع عن مصر ونيلها ، قبل الاسلام وبعده ، فيما سوف تسميه بالجغرافيا الفلكلورية أو الفلكلور الجغرافى المصرى . وخاصة ما يتعلق منه بفلكلور النيل ... البحر الأعظم أو المقدس عند قدماء المصريين وهنا تتناص اسطورة ايزيس وأوزوريس فى سيرة سيف ، إذ يلعب سيف دور أوزوريس الإله الطيب ورب الزراعة .. الخ ، أما الحكيمة عاقلة فهى ايزيس ... وزواج سيف من أبنتها الاميرة طامة (الطمى) ليس الا امتلاكا لإلهة الخصب والثمار ومصادره مثلما كان زواجه من الملكة شامة الخضراء (إلهة الماء) بنت ملك الحبشة امتلاكا لمنابع النيل ، وقد لعب الخضر ـ بكل رموزه الاسطورية والدينية والشعبية ـ دوراً اضافيا فى هذه الاسطورة ... فقد كان الى جوار الحكيمة عاقلة فى نصرة سيف وانقاذه حتى تمكن من الحصول على كتاب النيل ، ومن ثم زواجه ، الذى كان مجرد التفكير فى الوصول اليه حلما مستحيلا ... ويصبح سيف بحصوله على هذا الكتاب صاحب النيل تماما مثلما كان أوزوريس صاحب النيل فى الأساطير الفرعونية . ويرتبط بفلكلور النيل

وأساطيره الساحرة قصص وأساطير أخرى أكثر سحرا ترتبط بتلك المدن التى أنشئت على ضفتيه ، لتشع منها أولى أشعة الفجر الحضارى للبشرية كلها (فيما يعرف بفلكلور المدن ونشأتها ومعمارها وآثارها ومفاخرها وفضائلها .. الخ) .

ب) **مصر والتحول الحضارى** : تحكى السيرة كيف تحولت مصر من المرحلة الرعوية الى المرحلة الزراعية ، حيث النيل هو مصر ، وهو المعلم الأول للزراعة وللحضارة معا . تحكى السيرة أيضا كيف انتقلت مصر من حضارة الصحراء الزائلة والمؤقتة الى حضارة الوديان الدائمة والثابتة ، ومن مرحلة المعتقدات الوثنية أو التعددية الدينية الى مرحلة التوحيد .. والدين السماوى ، ومن عصر الكهنة والسحرة والملوك الى عصر النبوة الحقة والحكماء والملوك البشر فقط .

ولم يكن مقتل سيف لأمه الكاهنة ـ وهى أول سيرة يقتل فيها البطل الملحمى أمه ـ الا قتلا لهذه المرحلة السحرية أو الوثنية أو الوحشية وانتصارا عليها وزوالا لها .

جـ) **قصة تعريب مصر** ، لغويا وسلاليا أو جنسيا ودينيا حيث التعريب هنا مضمون ثقافى مثلما هو مضمون سلالى اجتماعى بفضل الموجات السامية الكبرى التى هاجرت إلى مصر .. مثلما هو مضمون روحى . وبذلك أصبحت مصر ـ منذ ذلك الوقت البعيد . جزءا لا يتجزأ من العالم العربى ، وتلح السيرة على هذه الخصيصة لتؤكد قومية مصر العربية .

وهذا يعنى ـ فى التحليل الأخير ـ أن تعريب مصر ، تاريخيا سابق على بداية الفتح العربى والعصر الاسلامى . وأنه قديم فى مصر ، وإن كان الفتح نفسه هو الخطوة الحاسمة تاريخيا ، ومن الاهمية بمكان أن تشير الى أن السيرة سوف تتجاوز كذلك الفروق العرقية والثقافية بين الساميين والحاميين وينتهى الأمر بالتصالح بينهما ، بل ستصبح مصر نفسها هى هذا الجسر الانتقالى بين أبناء سام وأبناء حام ... وعندئذ تبطل دعوة نوح ، الواردة فى بداية السيرة .

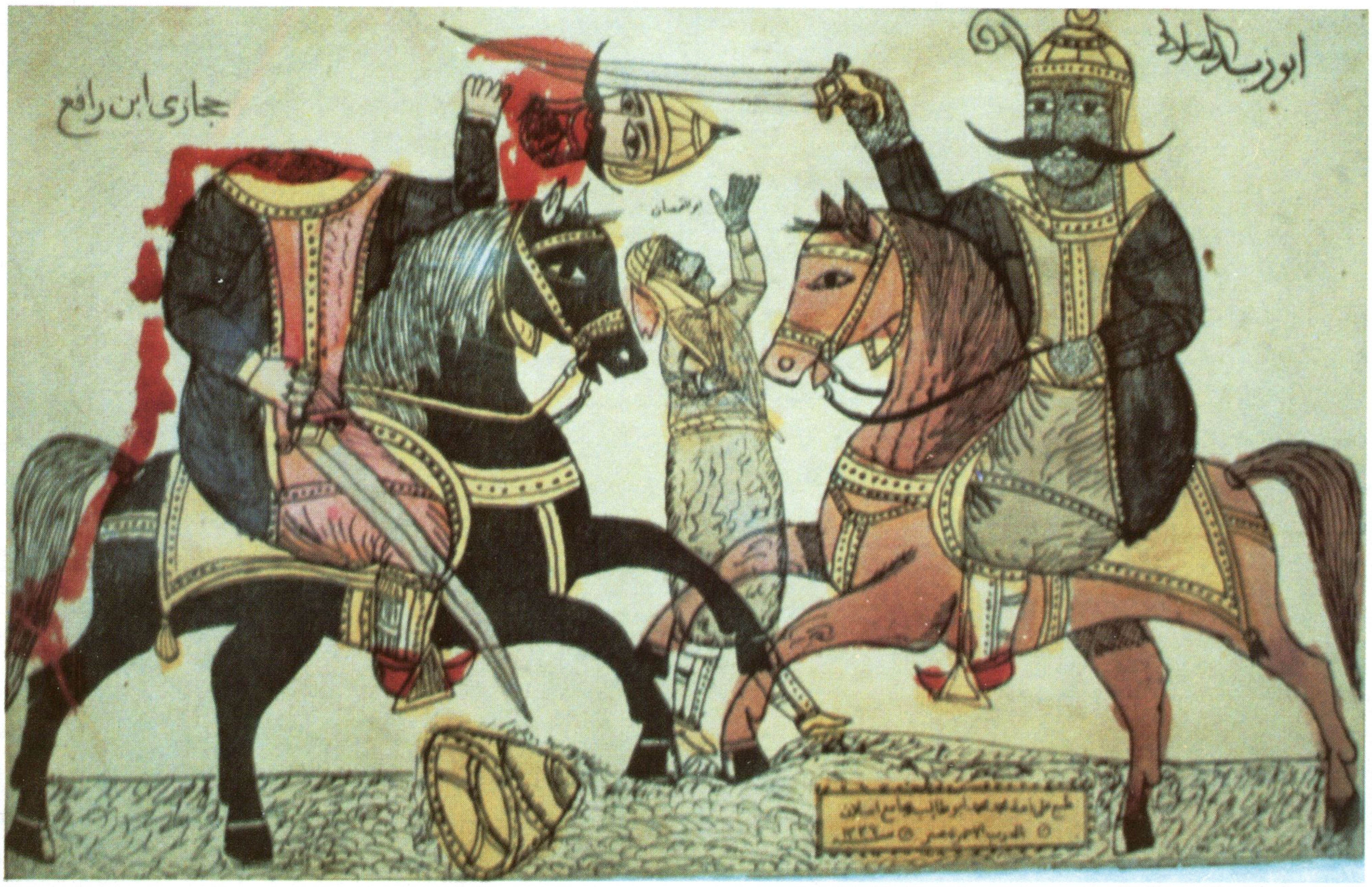
د) **مصر ومسئوليتها القومية** ، دفاعا عن الوطن العربى الكبير وتحقيقا للوحدة القومية بحكم ميراثها الجغرافى والتاريخى والبشرى والحضارى ، لهذا لاغرو أن يكون جناحا مصر من السيرة هما اليمن جنوبا ، والشام شمالا ، أما هى فتحتل القلب نبضا وشريانا ، قدرا ومصيرا .. وإذا كان الجناحان فى آسيا (البعد الأسيوى لمصر) فأن الجسم سرمد فى افريقيا (مؤكدا البعد الافريقى لمصر) دون تناقض بين الثقافة والجغرافيا .

أما السيرة الثانية التى ستتوقف هذه الدراسة عندها ، فهى سيرة الملك الظاهر بيبرس التى تجرى حوادثها وتدور وقائعها بعد الاسلام ـ حيث لا انقطاع تاريخيا أو ثقافيا بين هذه السيرة وما قبلها ـ وهى السيرة التى تتحدث عن « مصر الاسلامية » منذ أن ورثت مصر ـ شرعا ـ دور بغداد عمليا ـ أيام الأيوبيين ـ سياسيا وعسكريا وحضاريا وثقافيا وعلميا .. الخ ، مرورا بالعصور المملوكية ، فالعثمانيين ، فأسرة محمد على .. فهى من هذه الناحية تغطى حقبة تاريخية كبرى هى عصر مصر الاسلامية تقريبا ، وفى هذه السيرة يتجلى الدور التاريخى لمصر الاسلامية المستقلة لا التابعة ـ إبان أعنف الحروب التاريخية الفاصلة التى شهدتها العصور الوسطى ، على الجبهة الاسلامية ، وأعنى بها الصليبيات والمغوليات ، كما تتجلى عظمة مصر المملوكية فى بعديها الاساسيين العروبة والاسلام ، العروبة باعتبارها مضمونا ثقافيا فحسب ، لا عرقيا ولا جنسيا ، والاسلام باعتباره مضمونا دينيا شرعيا ، أو بالأحرى سياسيا ، تبريرا لوصول سلاطين المماليك ـ غير العرب ـ إلى سدة الحكم فى البلاد العربية ، وتوحيدا للصفوف فى أشرس المعارك التى شنت على مصر ، وتوحيدا للصفوف لمواجهة العدوان العالمى فى أشرس الحروب التى شنت آنذاك وعلى مصر والمسلمين باسم الصليب والصليبيات تارة أو باسم المغول والوثنيات المتحالفة معهم ومع الصليبيات تارة أخرى ، من أجل القضاء على الجبهة الاسلامية الى الأبد ... وتتوقف هذه السيرة عند محورين أساسيين :

(أ) **محور الجبهة الداخلية** ـ وفيه يتحقق ـ لأول مرة فى آدابنا الملحمية ، مجتمع الكفاية والعدل .. أو المجتمع المثالى الذى يحلم به كل مصرى وعربى فى يوتوبيا فاضلة ، وفيه أيضا تتجلى عبقرية الشخصية المصرية ، ممثلة فى شخصية ابن البلد الاصيلة باعتباره مواطنا أصليا مقابل الأنماط الأجنبية أو الوافدة من الأتراك والشركس والمغول والفرنجة والأرناؤوط ... ألخ .

(ب) **محور الجبهة الخارجية** : الذى تتجلى فيه عظمة مصر المملوكية دفاعا عن الاسلام والمسلمين ، ويتحقق خلاله دور مصر القيادى : التاريخى والسياسى والعسكرى كأعظم ما يكون ، دون أن يغمط ذلك الدور التاريخى لمصر دور الشعوب العربية الأخرى ، مثل فداوية الشام ، ورجال البحر المغاربة .. الخ .

وسوف نرى أن سيف بن ذى يزن ـ فى السيرة لا التاريخ هو منشىء مصر الزراعية فهو الذى اصطنع نظام الرى بعد تحويل مجرى نهر النيل إلى مصر وهو اصطناع حضارى فى المقام الأول ، فهو الذى علم مصر الحضارة والنظام والقانون ، وهو الذى فجر التاريخ والحضارة فى مصر دون سواها لأول مرة ، وسوف نرى سيف السيرة لا التاريخ أيضا هو الذى يقوم بتعمير مصر ، وتعريبها ، لغويا ودينيا وجنسيا .. فهو من هذه الناحية أبو مصر العربية قبل الاسلام ، على حين أن بيبرس ـ بفضل انتصاراته التاريخية العظمى فى عين جالوت وغيرها ـ يتحول من مملوك تابع إلى سلطان أعظم وتتحول معه مصر من مستعمرة تابعة إلى دولة مستقلة وامبراطورية كبرى .. لهذا لا غرو أن يكون هو أبا مصر الاسلامية المستقلة وعلى يديه تحققت أعظم أمجاد مصر وقممها التاريخية عسكريا وسياسيا ـ وعاشت عصرها الذهبى ماديا وحضاريا وبطوليا ـ وبلغت مرحلة النضج والزعامة على أيامه .. وكانت من قبل مستعمرة تابعة تمر بأطوار نشأتها الاسلامية حتى اذا انتهى عصر بيبرس وكبار السلاطين المماليك جاء عصر صغار السلاطين الذى انتهى بسقوط مصر ـ والعالم العربى ـ أمام جحافل العثمانيين بقيادة سليم



نماذج من الرسوم الشعبية التى تسجل السيرة .. والقصص الشعبى



الأول ـ وعندئذ فقدت مصر دورها الريادى والقيادى والبطولى وتحولت الى مجرد ايالة أو مستعمرة عثمانية هاشمية ، فكان أن خيم عليها ديجور حضارى رهيب ، لتدخل بعد ذلك فى مرحلة « البيات » التاريخى الذى استمر قرابة ثلاثة قرون . ولم تفق منه إلا على أصوات مدافع نابليون بونابرت سنة ١٧٩٨ . واذا كان من الثابت تاريخيا أن هذه المرحلة ـ من البيات ـ لم تشهد ضربا من المقاومة الرسمية للخلاص من نير الاحتلال العثمانى ، فانها ـ أى هذه المرحلة ـ قد شهدت ضروبا متألقة من المقاومة الشعبية لا يمكن انكارها تاريخيا . . وهى التى انعكست فى آدابنا الشعبية لتبدع لنا ـ آخر الأمر ـ سيرة عظيمة وفريدة ، وهى سيرة على الزيبق المصرى أو سيرة المقاومة الشعبية المصرية ضد الاحتلال وضد كل قوى الظلم والقهر التى جاءت فى ركب هذا الاحتلال ، وقدر لها أن تسيطر على مقاليد الحكم فى مصر ، ولهذا لا غرو أن تتكامل سيرة على الزيبق مبكرة مع بداية الاحتلال العثمانى لمصر والعالم العربى مباشرة . وهى بذلك أيضا تكون آخر سيرة شعبية تجود بها القريحة الشعبية المصرية فى مجال الإبداع الملحمى العربى لتدين هذا السقوط السياسى والعسكرى والحضارى ، وتدعو إلى مقاومته والثورة عليه لتحرير البلاد من نير الاستعمار التركى (العجم) وعملائهم من المماليك خاصة الذين تولوا أمور البلاد الأمنية والإدارية والمالية دون وازع من ضمير أو رقيب أو دين أو خلق وتجعل من بطلها رمزا لإحلام المجتمع الشعبى وأمانى المستضعفين والمعدمين فى التحرير من كل قوى الظلم والقهر والعدوان ، ومبشرا بحياة جديدة قوامها العدل والحرية والمساواة ، قدس أقداس المجتمعات الشعبية العربية والمقهورة ، على امتداد الزمان ، واتساع المكان . ولهذا ليس محض مصادفة أن يرقى المجتمع الشعبى ، بواحد من العيان أو الشطار إلى درجة البطولة الملحمية فى الابداع الشعبى العربى هو على الزيبق المصرى شأنه فى ذلك شأن عثمان بن الحبلى (البطل المساعد فى سيرة الظاهر بيبرس والحبلى هنا رمز لمصر الولادة أبدا) وكلاهما من « أبناء البلد » ومن البيئة القاهرية تحديدا .

هذه هى سيرة مصر ـ فى إيجاز ـ فى السيرة الشعبية العربية ، انها سيرة السير . . . لنبدأ فى عرض ما أجملناه :

أولا
سيرة الملك سيف أو ملحمة النيل
قــراءة فى الفلــكلور
الجغرافى المصرى
والموروث الأسطورى
حول نشأة مصر ونهرها المقدس

سيرة سيف بن ذى يزن سيرة مصرية ، خلقاً وابداعا ، على الرغم أساسا من نواتها التاريخية اليمنية المتمثلة فى شخصية بطلها سيف ، وهو أساسا بطل من أبطال التحرير فى العصر الجاهلى ـ وتتجلى مصريتها فى محاورها وقضاياها الأساسية : نهر النيل ، انشاء المدن المصرية على ضفتى النهر ، تعمير مصر ، تعريب مصر . . الخ . والسيرة فى رأى معظم الباحثين سيرة متأخرة نسبيا ، فهى تعود ـ فى تأليفها إلى القرن الرابع عشر استنادا الى وجود بعض الشخصيات التاريخية التى لعبت دورا أساسيا فى السيرة مثل شخصية سيف أرعد ملك الحبشة واستنادا الى وجود بعض الوقائع التاريخية فى السيرة أيضا أهمها تحالف الملك الحبشى ـ وكان مسيحيا ـ وأبيه من قبل مع الصليبيين ضد مصر ، وتهديدهما بقطع ماء النيل عن أرض مصر سنة ١٣٢٥ وتحويل مجراه حتى تموت مصر جوعا وجفافا زاعما أن نيل مصر الذى به قوام أمرها إنما « مجراه من بلادى ، وأنا أسده » ، ويتكرر هذا التهديد ثانية عندما نجح الأحباش فى شن غارة وحشية على أسوان سنة ١٣٨١ م . . ومثل هذا التهديد وغيره هو الذى عكست السيرة فى ضوئه خوف مصر البالغ على نيلها الذى جعلت تدفقه الى الوادى تدفقا علويا قدريا أى منحة الهية لا تخضع لإرادة بشر مهما كان جبروته (الحق أن الجغرافيا الطبيعية ذاتها تحول دون تغيير مجرى النهر الى خارج مصر) ، ولكنه الخوف من الجغرافيا السياسية التى يمكن ـ فى تصور المجتمع الشعبى ـ أن تحول دون مجىء مياه النيل الى أرض مصر ، بفعل فاعل حاقد ـ ومن هنا تبتدىء السيرة بنصيحة مبكرة على لسان وزير الملك ذى يزن نفسه « واعلم يا ملك الزمان أن هؤلاء الحبشة والسود أن لابد أن تنفذ فيهم دعوة نوح عليه السلام . . وانهم يخافون على مجرى النيل من نزوله إلى الأرض ـ الوطيئة خوفا أن ينزل إلى مصر ، فهم جاعلوه على قدر أرضهم واذا فاض يجعلون له تصاريف فيها إلى الربع الخراب ، وأنهم لا يعملون عملا إلا باذن الحكماء ، وهذا هو الصحيح والأمر الرجيح » .

تشير نبوءة ميلاد البطل سيف إلى دوره الملحمى فى السيرة ـ من بين ما تشير ـ الى أن « على عهده يظهر دين الاسلام . . وفى أيامه يكون عمار مصر » إذ يجرى بها باذن الله النيل المبارك على يديه . . وأن اقليمها يبقى مدى الدهر غامرا ، وسوف يسكنها العرب .

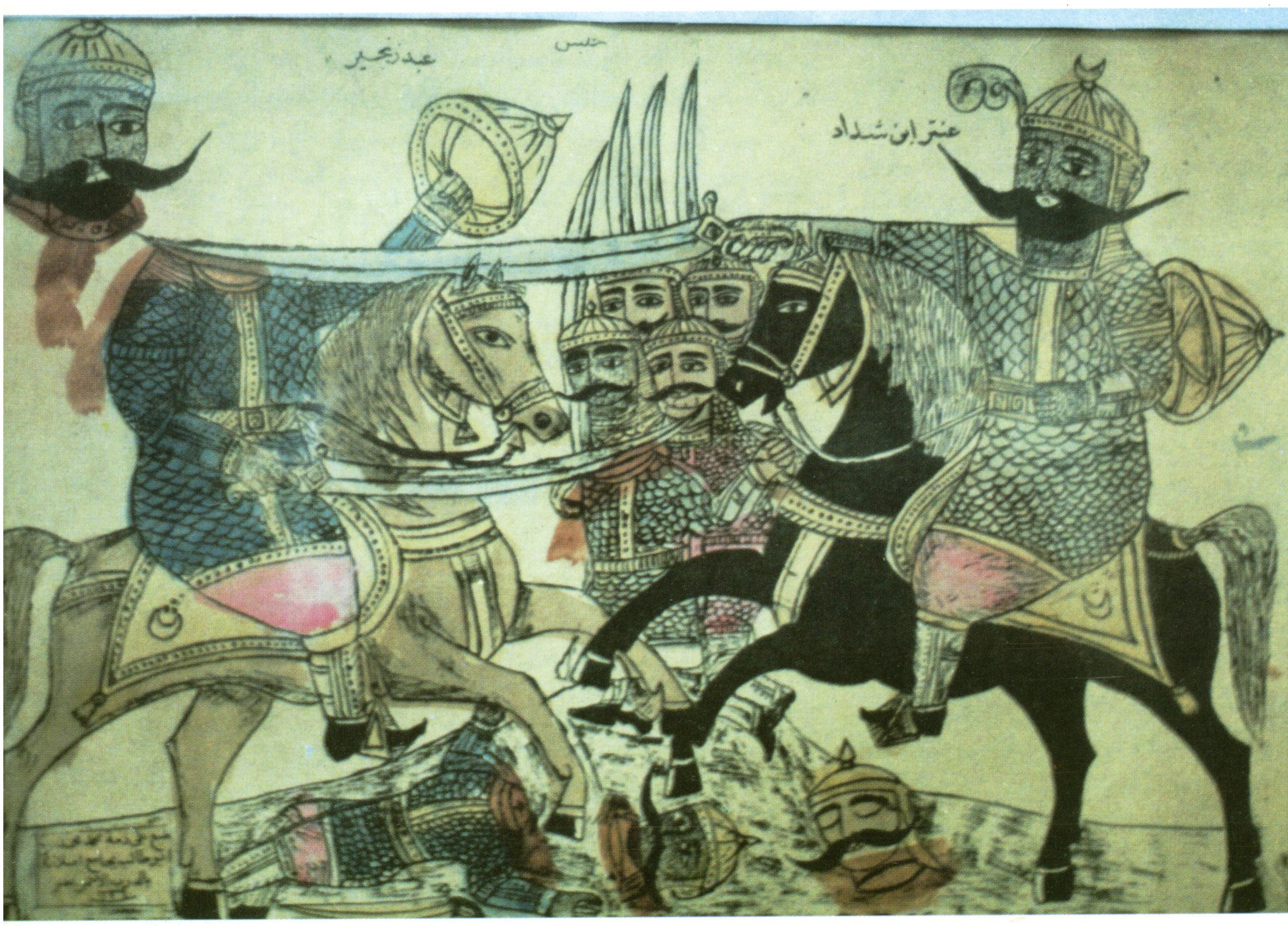
وتمضى الحوادث ويكبر البطل الموعود ، وتتعقد الأحداث ويصبح لزاما عليه أن يأتى بكتاب النيل مهرا للملكة شامة بنت الملك أفراح الذى تبناه يوم كان لقيطا غريبا مجهول النسب عديم الانتماء . . ويكون الحصول على هذا الكتاب أعظم فصول السيرة إحتفاء بالمغامرات وعجائب المخلوقات والموجودات التى تنتهى باكتشاف منابع النيل وشق مجرى نهر النيل الى مصر لأول مرة . . وتتحقق النبوءة وتفتح البلاد ويصبح سيف « الحاكم على هذه الأقطار وسائق النيل من بلاد الحبش إلى أرض ـ الأمصار » .

ولكن ما هو كتاب النيل ؟

(قال الراوى) . . . وكان هذاالكتاب هو معبود أهل مدينة قيمر ولم يعرفوا لهم معبودا سواه ، واعتقادهم أنه هو الذى يجلب لهم النيل ويجرى المياه ويزرعون زرعهم على الأرض والماء وسقيه ، فمن ذلك يعتقدون أن هذا هو المعبود عندهم وكلما يستهل الهلال يدخلون عليه ويسجدون قدامه دون رب الأرباب الملك التواب ، الذى أنزل المطر من الغمام والسحاب ، وخلق آدم من تراب . وذلك الكتاب موضوع فى صندوق من خشب الأبنوس الأسود ومصفح عليه بصفائح الذهب



نماذج من الرسوم الشعبية التى تسجل السيرة . . والقصص الشعبى



الأحمر ، والصندوق موضوع فى تابوت من خشب الساج ومصفح بصفائح فضة وموضوع عليه مقام عال من الخشب ، وعليه ستارة من الحرير الملون ومبنى عليه قبة محكمة من حجر الرخام الأبيض وبابها من الحديد الصينى . وأقفالها من الحديد والفولاذ (الصلب) ومفاتيح تلك الأقفال عند الملك قمرون لا يأمن عليها أحدا ولا يفتح القبة أحد سواه وكلما يستهل الهلال يحضر أكابر البلد جميعا والوزراء مع الأمراء ، والنواب والحجاب وكل من له طرف فى المملكة فإنه يحضر ذلك اليوم مع الملك فيأتى الملك ويفتح باب القبة ويفتح بعده باب التابوت وبعده يطلع الصندوق ويفتحه وينظر إلى الكتاب ويسجد له دون رب الأرباب فإذا فعل ذلك وراه أرباب دولته سجد يعلمون انه سجد لذلك الكتاب فيسجد أرباب الدولة جميعا إتباعا لسجود الملك . وكذلك الأمراء والوزراء يسجدون . فتنظر الرعايا سجودهم ، فيسجدون جميعا تبعا لهم . . هذا اعتقادهم فى الكتاب « الذى يجلب لهم النيل ويجرى المياه » وقد جاء فى هذه السيرة أيضا أن الكتاب له كرامات ظاهرة ومن جملتها أنه يحفظ نفسه من الغريم ولو كان ملكا جبارا (جسيم) .

وأن الملك قمرون كان يقول : ويعتقد أن « الكتاب هذا يأخذه ملك عظيم ويجرى به النيل الجسيم ومنه تروى أرض وأقاليم ويبقى به ملك مستقيم . . » وهذا يعنى - فى المحصلة النهائية - أن الكتاب مقدس لأنه مرتبط بمعبود مقدس هو النيل « عند الشعوب التى ترتوى من مياهه ، وقديما عبد المصريون ملوكهم باعتبار الملك سيد النيل ، كما عبد الفراعنة النيل ممثلا فى أوزوريس وخنوم .

أما الصندوق الذى يقبع الكتاب فيه ، فيذكرنا بأصبع الشهيد عند الأقباط فقد كانوا يضعونه فى صندوق ويعتقدون أن النيل لا يفيض إلا إذا فتح الصندوق وألقى الأصبع فيه بين مظاهر التوقير والحفاوة ثم يعاد الأصبع إلى الصندوق لينتظر العام التالى .

أما الستائر الحريرية والقبة الرخام والكرامات فهى مظاهر ومعتقدات إسلامية تداخلت مع الرواسب الفرعونية والقبطية لتصنع كتاب النيل على أن كلمة (كتاب) هنا تذكرنا بكتاب عمر بن الخطاب المشهور الذى أرسله ردا على كتاب عمرو بن العاص اليه ، بشأن العروس (أسطورة عروس النيل التى كانت تلقى فى النيل سنويا) .

فعمر رضى الله عنه لم يكتف بالزجر والمنع بل كتب كتابا ، ليلقى فى النيل على نحو ما هو معروف . من هذا كله نرى أن الخيوط كانت بين يدى القاضى « الشعبى » وكل ما فعله أنه أمسك أطرافها ونسج منها قصة (كتاب النيل) .

إما قصة إكتشاف منابع النيل - فى السيرة - فقد استوعبت القصص والأساطير الشعبية الإسلامية مع الرواسب الأسطورية الفرعونية والقبطية الى جانب بعض قصص الإسرائيليات ، لتصب كلها فى مجرى واحد غايته - فى المخيلة الشعبية اكتشاف منابع نهر النيل التى ظلت لغزا محيرا الاف السنين ، وقبل الوقوف على تصور المخيلة الشعبية لمنابع النيل ثمة ملاحظة مهمة أوردها المسعودى ، حول نهر النيل فاذا هو اسمه « اليم - قبل الاسلام بمعنى البحر لا النهر ، وإذا هو بعد الاسلام (تعريب مصر) يسمى بحرا ايضا مع أنه فى الحقيقة نهر ، ثم يقول المسعودى معلقا وموافقا : . . ليس فى أنهار الدنيا نهر يسمى بحرا غير نيل مصر لكبره واستبحاره « والنيل مرة ينبع من تحت سدرة المنتهى من الجنة » كما جاءت بذلك اخبار الشريعة « وهو نهر العسل فى الجنة كما يروى النووى فى شرح مسلم وهو « سيد أنهار الدنيا » ولأن مادته تنحدر من الجنة ، فهو « نهر مبارك » بل مقدس . انه فى ايجاز أشرف أنهار الدنيا فى التراث الجغرافى والدينى عند العرب قبل المصريين . . وهو أمر لا يختلف كثيرا عن التصور الشعبى للنهر ومنابعه ، ومن ثم كان فضل اكتشاف منابع النيل بكل ما يحيطها من غموض ورهبة وسحر وخوف وعجز . . الخ فضلا عن أمتع فصول السيرة وأكثرها إثارة ومغامرة على الاطلاق وان كان يعنينا منها هنا هذا الجزء الذى يتعلق فقط بالموروث الجغرافى والفلكلورى وكذلك الأسطورى فى التراث الشعبى .

ولعل عودة واحة الى معاجم البلدان وخاصة معجم ياقوت الحموى والتراث الجغرافى مثل مسالك الأبصار للعمرى أو الموسوعات العربية القديمة ، وخاصة مروج الذهب وصبح الأعشى ونهاية الارب أو كتب الفضائل ، مثل : كتاب فضائل مصر المحروسة لعمر محمد بن يوسف الكندى وأخبار مصر لابن الميسر ، وبعض كتب التفسير تؤكد حقيقة مؤداها أن المخيلة الشعبية - فى العصور الاسلامية الوسيطة - لم تكن تختلف كثيرا عن مخيلة المتعلمين أو المخيلة العلمية . . حيث تتداخل الأساطير العلمية والشعبية والدينية وتلتقى عند القبة وتتفق على لون الماء وطعمه ورائحته . . الماء الذى يفوق اللبن نصوعا والعسل حلاوة والمسك شذى وعطرا . . أنه الماء الذى ينحدر منه النيل ، من تحت القبة فوق الجبل العالى . . هناك حيث النهران الظاهران والصلاة على ملة الخليل إبراهيم عليه السلام والياقوت ووهج اللمعان والظفر بالوصول إلى المنبع فى السيرة كلها أمور تتفق كثيرا وقصة (حائذ بن سالوم) التى وردت تارة فى الأساطير الاسلامية - (الأمرائيليات) أو الفكر الدينى الشعبى وتارة فى الفكر الجغرافى القديم (مروج الذهب) مما يعنى ان القاص الشعبى كان على معرفة وثيقة بهذا الموروث الفلكلورى الجغرافى المتعلق بمصر ونيلها على نحو يسمح له بإعادة صياغة هذا الموروث (العلمى) صياغة أدبية ملحمية على شكل « ساجا » أو « سيرة بطولية تحكى لنا قصة الصراع الملحمى بين النيل والمصريين ، وكيف كان النهر فى البداية سيد الموقف (العنصر الطبيعى) بل الها يعبد ومن هنا قيل ان مصر « هبة النيل » ثم كيف تمكن الانسان - وهو هنا سيف بن ذى يزن - أو العنصر البشرى من السيطرة على النيل وترويضه حتى بات « النيل هبة مصر » يفضل الجيوتكنية المصرية فى السيرة .

والجدير بالذكر أن نسبة اكتشاف منابع النيل إلى سيف - وسيف فى التحليل الاخير للسيرة يمكن ان يعد ايضا بطلا ثقافيا بالمعنى الانثروبولوجى الدقيق للمصطلح . لم يكن محض مصادفة ، وانما هو يستند إلى القاص الشعبى ليس فقط لإنه مكتشف النيل ومن ثم الزراعة فالحضارة فى القصة الشعبية وانما ايضا إلى مقولة تاريخية كانت معروفة فى القديم تشير إلى الدور الريادى الذى قام به السبئيون - لأول مرة فى التاريخ المكتوب - فى اكتشاف منابع النيل حين كان السبئيون ابان العصر الذهبى للحضارة السبئية يستعمرون سواحل إفريقية الشرقية

حيث توغلوا فى الداخل للتجارة واستخراج الذهب من مناجمه فوصلوا إلى منابع النيل فعلا ، ولكن أوصافهم - على مر الدهور - طغت عليها المبالغات السائدة فى الحكايات والاساطير التعليلية التى اصطنعها الخيال الشعبى واصطفاها القصاص والرواة .

عندما تحقق الاعتراف الاجتماعى للبطل سيف وتحقق له الإنتماء فعرف نسبه وأصوله الملكية حتى بادر بالعودة من أرض الحبشة إلى بلاد اليمن حتى وجد عاصمتها - حمراء اليمن - أنقاضا - بسبب غزو الأحباش لها ، فلما شرع فى تعميرها ، تقدمت منه « عاقلة أم الحكماء » ، وأكدت له أن ذلك لن يكون على يديه ، بل ثمة نبوءة تعمير أخرى فى انتظاره (هذه النبوءة فى حقيقة الأمر مجرد أساطير تعليلية شارحة معروفة فى فلكلور الأسماء وخاصة أسماء المدن والأمكنة . .) تقول النبوءة على لسان عاقلة أم الحكماء (= ايزيس) :

« واما أنت يامالك الزمان فتعمر مدينة أخرى غيرها أكبر منها وتبقى حصينة مكينة وتسميها بأسم ولدك مصر . . ونحن اذ رأيناك فعلت ذلك ، فكل منا يعمر له مدينة وتكون بأسمه . . وتبقى باسم صاحبها زمانا طويلا . أما ولده نصر فهو الذى يعيد بناء حمراء الحبش ، كما أن ولده نمرا سوف يذهب الى الشام بأمر أبيه لإنشاء مدينة هناك باسمه ، وسرعان ما تحقق هذه النبوءة فشرع سيف يبنى مدينة نصر « ويجرى اليها بإذن الله النيل مباركا سعيدا ، لأنه موعود بذلك الأمر » بعد مخاطرات وأهوال ، لا تكاد تنتهى حتى يبدأ غيرها من جديد ، ضد سحرة مصر وملوكها الآلهة ، وما أكثرهم وما أشدهم جميعا خطورة ولعل أشد هذه المعارك ضراوة ، تلك التى خاضها ضد الكهين « سامنوت » صاحب المدينة المسماة باسمه والذى كان يدعى الألوهية حتى يقتله سيف ويبطل جميع أرصاده وكل ما صنعه من علوم الافلام بإذن الملك العلام ، وكذلك معاركه ضد « السيسبان » - كبير السحرة مصر ، وهو الساحر الذى تمكن - بقوة سحره - أن يوقف مجرى النهر العظيم عند منتصف الطريق ، وأن يشتت سيفا وجيشه لولا أن تدخل الخضر عليه السلام وهداه إلى الاسلام ويزاول سحره وبمساعدته لسيف فك النيل من عقاله وأتم مجراه فى فرعين أحدهما واصل سيره حتى رشيد والآخر حتى دمياط « فكان أن كافأه سيف بالزواج من ابنته الروضة « ومن الطريف أن نشير هنا أن (السيسبان) هو الذى يقترح ويقيم مقياسا للنيل عند فم ابنته الروضة - فوق عمود رخامى خاص ، ويضع بداخله كتاب النيل حتى يتبعه الماء دائما .

وبذلك يكون سيف - على المستوى السياسى - قد أنشأ مصر ، وأجرى اليها بحرالنيل » ووحد بين جنوب مصر وشمالها وبذلك يكون سيف - على المستوى الثقافى - صورة لأوزوريس الذى علم المصريين الزراعة - فالنيل الذى يجرى فى أرض مصر بفضل سيف هو الذى علم المصريين الزراعة والرى ، فتقاطرت بعد ذلك إنجازات الحضارة أبو الزراعة ومعلم الحضارة فى السيرة ولهذا فلولا سيف النيل ما تحقق السبق الحضارى لمصر . وبذلك أيضا يكون سيف - على المستوى الدينى أو الروحى - قد قضى على الشرك ودعا إلى توحيد الإله (= اخناتون) وحق له عندئذ أن يعود إلى الأقطار المصرية ، ليستريح كما تقول : « السيرة » من التشتت والغربة مدة من الزمان ، كان خلالها يتعاطى الاحكام ويحكم بين رعيته على ملة الخليل إبراهيم ، وقد فرح الرجال بحكمه . لأنه كان عادلا فى دولته بارا برعيته . . »

ومن اللافت للنظر حقا أن القاص الشعبى - ذلك العبقرى المجهول - قد جعل - واعيا أولا واعيا - من سيف ملكا - بالمعنى السياسى - لمصر ولم يجعله مالكا لها - بالمعنى الإقتصادى أو الإقطاعى - مع أنه مؤسس مصر ، النيل والأرض والمعتقد ، بل قام بتوزيع الأرض على الفلاحين والعرب الوافدين دون تفرقة ، هى إذن ملكية زراعية عادلة ، توزع طبقا لمن عمل وليس لمن ملك . . أو من غلب (مجرد وسايا وإقطاعيات وأبعاديات) .

ترى هل هذا حلم مصر القديم وقد انعكس فى آدابها الملحمية ، فلا يكون « خيرها لغيرها » كما يقول المثل الشعبى ؟ الإجابة - بالتأكيد - هى بالإيجاب . . فهذا أعظم أحلام المجتمع الشعبى المصرى ، على مر تاريخه .

وتجلت حروب سيف فى ركبة كبرى ، وهى القضاء على أرباب السحر وعلوم الأقلام منذ أن غادروا مدينة مصر فإذا الأحداث تكشف عن حقيقة وغايات هذه الركبة الكبرى التى لم تكن فى حقيقة الأمر موجهة للأحباش بل كانت بمثابة قنطرة - أو قل حيلة فنية وموضوعية وتوسل لها القاص ليجعل من هذه الركبة ، ركبة كبرى - بحق - ضد بقايا السحر والكهانة لا فى مصر وحدها وإنما فى افريقيا الإسلامية كذلك ، فالقاص قد استفاد منها فنيا وموضوعيا ، فى أنه أعاد من جديد الى الأذهان الصراع القائم إبان الحروب الصليبية بين العرب والأحباش من ناحية . وكان قد ترك أمره منذ المجلد الأول تقريبا أو بالأحرى ، شاء أن يستفيد من الصراع المعاصر له بين المسلمين والأحباش فى أواخر القرن الرابع عشر الميلادى . . ومن ناحية أخرى كانت الركبة قضاء على عنصر الشر فى السيرة ، لكن نتائجها الجوهرية الكبرى تمثلت فى القضاء على أرباب السحر والكهانة الى الأبد ، فما أن يعلم ببقايا جيوب للوثنيين وعباد النار وأرباب السحر والكهانة فى الصعيد الأعلى كالكهين أسيوط والملك الكهين « رمسيس الذى ادعى الألوهية » وقد أطاعه الناس بعلوم الأقلام والملك أهناس وغيرهم كثير ، حتى يحاربهم ويبطل أسحارهم وأرصادهم نهائيا . ليتفرغ بعدها للحرب مع سيف أرعد نفسه ، الذى لم يلبث أن قتل على يد سيف بعد أن رفض دخول الإسلام ، ودخل أهل مدينة الدور - عاصمة ملكه - بعد ذلك الإسلام جميعا ، غير أن الوزيرين سقرديس وسقرديون عنصرا الشرفى السيرة ينجحان فى الهرب ، وانتصارا للخير على الشر فى النهاية لابد من أن يلاحقهما سيف طوال المجلد الرابع كله بوصفه بطلا ملحميا ، ممثلا للخير ، كما هو الشأن فى كل سيرة ، إلا أن الأمر هنا يتمايز عن سائر السير ، اذ تلجأ رموز الشر فى السيرة دوما إلى « الملوك السحرة » . . فتكون الملاحقة لهما خيرا عميما على الإسلام والمسلمين ، لا لأنها تمثل فتحا لأرض جديدة فحسب ، إذ يتوغل سيف خلالها كثيرا فى أفريقيا . . بل يتمكن خلالها سيف من القضاء على عشرات الملوك الكهنة وقتل الآلاف من أرباب السحر ، ويبطل أسحارهم وأرصادهم الى الأبد ، ناشرا الإسلام إينما حل ، فى عوالم الانس والجان معا .

وكان انتصار سيف انتصارا للدين على السحر وقضاء أبديا عليه . وايذانا بتعريب مصر ، ودخولها دين « التوحيد » أو الإسلام . . على الشريعة الإبراهيمية .

فالسيرة إذن ، فى قضيتها الأم ، تحكى استعراب مصر ، لغويا وجنسيا ودينيا . . من ناحية ، كما تحكى ، فى الوقت نفسه ، هذا الصراع النفسى الكبير الذى صحب مرحلة الصراع بين الدين الجديد (الإسلام) والمعتقدات الوثنية المصرية القديمة . . الأمر الذى أجملناه بقولنا : أن السيرة ، تحكى قصة الانتقال ، من مرحلة السحر ، إلى مرحلة الدين . . أو أقل الصراع ، بين مصر الوثنية ، ومصر الاسلامية . . ولا تعنى الصراع العسكرى ، ولكنا نعنى الصراع الروحى الذى نشب ، أثر دخول الدين الإسلامى الجديد مصر ذات الموروث السحرى الهائل ـ كما سبق ـ وهو الصراع الذى حسم لصالح الدين . . وغنى عن القول .

والسيرة بذلك ـ فى صيغتها المصرية ـ إنما تدعو ـ فى جانبها التحريرى ـ إلى القضاء على إحدى السلبيات التى تعوق الذات القومية العامة . . ونعنى بها ظاهرة الإعتقاد بموروث المرحلة السحرية . . التى ظلت جذورها حية ، فى المجتمع العربى بعد الإسلام ، وبخاصة فى مصر ، حتى ترعرعت من جديد ، فى العصور الوسطى ، عندما ران الجمود الفكرى والتخلف الحضارى ، على العالم العربى . . من براثن هذه المرحلة الأسطورية أو السحرية ، لتحل محلها « ملة التوحيد » صافية نقية . . والدين هو ايديولوجيا العصور الوسطى .

ومما هو جدير بالذكر أن سيرة أخرى ، تقف عند هذه القضية ، ولم يكن مصادفة كذلك أن تكون أيضا مصرية الصياغة بالدرجة الأولى كسابقتها أعنى سيرة سيف عندما خضعت للمزاج المصرى واستيعاب قضايا البيئة المصرية بوجه خاص . . وفى زمن معاصر تقريبا ، تلك هى سيرة الملك الظاهر بيبرس ومما هو جدير بالذكر ، أن الحرب بين السحر والدين فيها يستغرق كذلك « قرابة نصفها » أو يزيد قليلاً . ومن ثم لم يكن الاتفاق بين الملحمتين ، موضوعا ومكانا وزمانا ، عبثا أو محض مصادفة ذلك أن الموروث السحرى فى مصر كاد يقضى على « جوهر » الدين الإسلامى وهو التوحيد ، عندما ظل هذا الموروث ، مغلغلا ، وطاغيا ، فى نفوس العامة التى لم يكن لها من زاد دينى « شرعى » تستعين به أو تدرك به حقائق الاسلام وأصوله وبخاصة بعد أن ترك المسلمون أمر الاشتغال بالفلسفة والفكر وبخاصة منذ عصر صلاح الدين الأيوبى ، اذ ترتب على ذلك أن اختفى التفكير الحر من الوجود ، فأصيبت العقول بالجمود واستبدت بها الأوهام وعششت فيها الخرافات والأساطير ، فلا عجب أن انتشر الدجالون والنصابون وكثر المحتالون والمشعوذون ، وراحت فنون السحر والشعوذة وحتى أولئك « النفر اليسير » من العلماء كانوا من القلة بحيث لا يكون لهم تأثير فى مجتمعهم . الأمر الذى عكسته فى وعى عمق الملحمتان المصريتان بالدرجة الأولى ـ وأعنى بهما ملحمة سيف . . وملحمة الظاهر بيبرس ـ

من الجدير بالذكر أن سيرة سيف تستوعب هدفا قوميا آخر ، لا شك أنه وليد العصر الذى اكتملت فيه السيرة ، وهو أن درع العروبة الواقى يكمن ـ على سبيل الحقيقة فى السيرة ـ فى تحالف مصر والشام . . للدفاع عن الأمة العربية ، والدفاع عن الاسلام فى وقت واحد ، من الأعداء المتربصين شرا بهذه الأمة سواء أكانوا من الشرق أم من الغرب ؟ فما أن ينتهى الملك سيف من دوره الملحمى ، حتى نراه يجعل حكم مصر والشام لولدين من أولاده ، فى وصية واحدة ، ورسالة واحدة . . فيأمر ولده الملك دمر أن يذهب لأرض الشام ، بزوجته وعياله وعسكره ، وأن يقيم فيها ، وأن يظهر دين الاسلام ، وأن يحامى عنه بحد الحسام الذى يعنى فى الوقت نفسه الدفاع عن الأرض والعرض والمال ، وفق مفهوم الجهاد الاسلامى ، فقد اخترتك أنت لتكون ملك الشام . . ، ويفعل الأمر نفسه ، مع ولده الملك « مصر » ، حيث يختاره ملكا على مصر من بعده . . وأن تكون وصيته الدفاع عن أرض الاسلام ودين الاسلام . . كما يوصيهما ، بتقوى الله تعالى ، فى حكم الرعية وأن يحكموا بشرائع الاسلام وأن يكون رائدهم العدل والانصاف

وإذا مالا حظنا أن عصر المماليك كان عصر تجمع للقوى العربية ، فى مواجهة قوى أوروبا المجتمعة تحت راية الصليبية وأحسنا أهمية ما لجأ اليه كاتب سيرة سيف بن ذى يزن من رمز حين جعل لبطله ولدين أحدهما هو « مصر » الذى حكم مصر بعد جريان ماء النيل والثانى هو « دمر » الذى يملك الشام ويعمرها « وكأنما أراد كاتب السيرة المصرى أن يضع أمام الشعب العربى كله صورة رمزية لمعنى وحدته وأصالته ، وكأنما أراد أن يجعل من وحدة الدم سندا للوحدة السياسية ووحدة الكفاح . . أى أنه أراد أن يرسم صورة للوحدة العربية متمثلة فى ذلك البطل العربى اليمنى الذى يحارب للمسلمين حربا دينية حقيقية . . ثم ينجب ولدين أحدهما مصر والثانى دمر ، أحدهما يتولى حكم مصر وإنشائها والثانى يتولى حكم الشام وإنشائها ، وهما أخوان من أب واحد ، يواجهان مصيرا واحدا ويربطهما تاريخ مشترك ليخوضا كفاحا مشتركا ضد العدوان الخارجى على أرضهما . . وهذه الفكرة مرة أخرى تؤكد معانى الوحدة والترابط ضد الغزو الصليبى فى العصر المملوكى الأمر الذى تؤكده ، مرة أخرى فى وضوح ونضج كبيرين بعد ذلك ، ملحمة الظاهر بيبرس كما سنرى وشيكا .

ثانيــا

سيرة بيبرس أو ملحمة مصر المملوكية

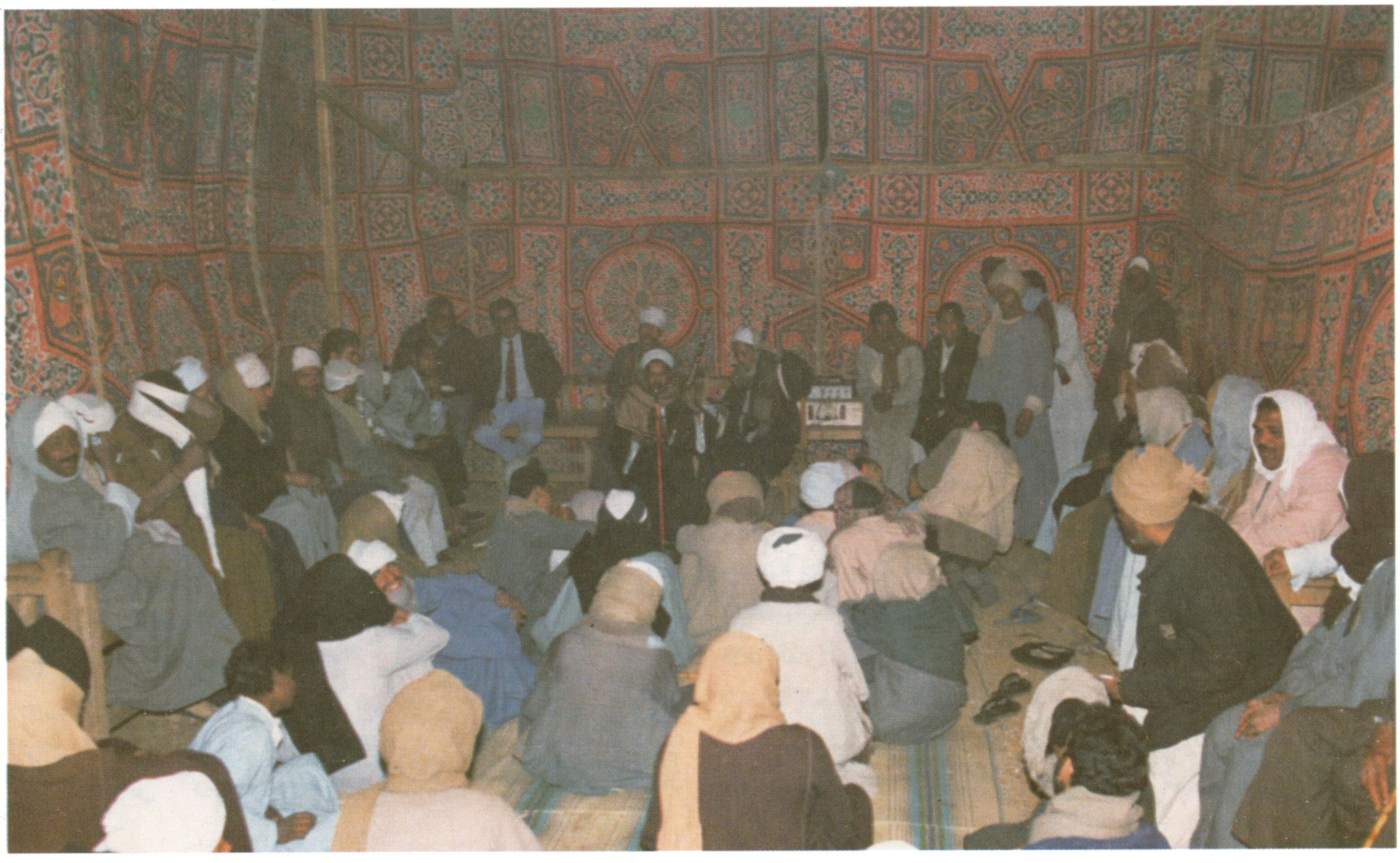
دراسة فى دور مصر القومى والحضارى فى عبقرية الانسان الشعبى (ابن البلد)

لاجدال فى أن سيرة الملك الظاهر بيبرس سيرة مصرية لحما ودما ، خلقا وإبداعا ، وضعها فنانون شعبيون مصريون مجهولون ،



الراوى والربابة

احتفال شعبى فى مولد ابو الحجاج بالأقصر



تجسيدا وتخليداً لبيان عظمة مصر المملوكى ودورها التاريخى والقومى والعسكرى الباهر فى الدفاع عن العالم العربى والإسلامى إبان فترة هى أحلك فترات تاريخه على الإطلاق فى العصور الوسطى ، وقد وقع العالم العربى والإسلامى بين فكى كماشة ساحقة ماحقة . أعنى بين جحافل المغول القادمة من الشرق الوثنى ، وجحافل الصليبيين القادمين من المغرب المسيحى .. وإذا كانت سيرة الظاهر هى آخر السير الملحمية من حيث التأليف استنادا إلى كون بطلها آخر شخصية ملحمية تنتمى - من حيث الواقع التاريخى - إلى العصر المملوكى نفسه ، أى منذ وضعت نواتها الأدبية متزامنة مع أصولها التاريخية ، بشهادة ابن اياس ، فإن هذه السيرة تعالج أحداث فترة تاريخية بالغة الطول ، قياسا إلى السير الشعبية الأخرى ، فهى أى سيرة بيبرس تؤرخ للذات العربية عامة وللذات المصرية خاصة ، منذ ظهور الأتراك على المسرح السياسى فى بغداد سنة ٢٣٢هـ حتى العصر الحديث . اذ تبدأ أحداثها مع بداية النهاية للعصر الذهبى للخلافة العباسية بمقتل الخليفة المتوكل سنة ٢٤٧هـ .. بأيدى مماليكه من الترك الذين سيطروا اثر ذلك على مقدرات الحكم وغدت الخلافة العباسية عندئذ خلافة إسمية ، قد آلت دولة بنى العباس ، لتبقى فقط خلافة بنى العباس .. لتقفز بعد ذلك قفزا ، فوق العصر العباسى الثانى والثالث والرابع أو قل العصر التركى والبويهى والسلجوقى ، فالأيوبى .. وعلى الرغم من أن الدولة الأيوبية لم تكن مسيطرة على بغداد ، إلا انها كانت الدولة الأقوى ، وكان الخليفة العباسى السابع والثلاثون المستعصم بالله قابعا هناك فى بغداد لاحول له ولاقوة ، قانعا بوظيفته الاسمية . تهدده جحافل المغول ، التى سارت نحو بغداد فى أوائل سنة ١٢٥٦م - ٦٥٤هـ بقيادة هولاكو ، لتفرغ من أمر الخلافة العباسية نهائيا ، وتحكى السيرة أن وزير المستعصم ويدعى ابن العلقمى قد كاتب هولاكو سرا ، متآمرا على الخليفة ، ظنا منه أن المغول سوف يشكرون له هذا الصنيع ، فيتركون له عرش بغداد ، والسيرة بذلك تقترب تماما من التاريخ ، وكان الأمل أن يسرع بنو أيوب لنصرته وإنقاذ بغداد عاصمة الإسلام ، غير أن أحدا من بنى أيوب لم يتحرك بينما ظلت جحافل هولاكو تتقدم نحو بغداد حتى سقطت تحت سنابك خيلهم فى التاسع من صفر سنة ٦٥٦هـ (١٥ من فبراير سنة ١٢٥٨م) فدمروها عن آخرها وأحرقوا الجوامع والمساجد وسفكوا الدماء حتى جرت فى الطرقات ، وقتلوا الخليفة وأهل بيته حتى دون أن يعرف أحد كيف قتلوا .. ووقفت بقية بلاد الاسلام مكشوفة أمام هؤلاء المغول الوثنيين ، هذه هى رواية التاريخ ، أما السيرة .. فانها جعلت الأكراد الأيوبيين الذين كانت لهم السيادة السياسية والتفوق العسكرى حماة بغداد والإسلام .. وقد لبوا نداء الجهاد وهزموا المغول ، وأنقذوا الخليفة والخلافة معا .. فكان أن كافأهم الخليفة بأن منحهم ملك مصر والشام .

بهذا الموقف التاريخى والأدبى قرر القاص الشعبى لنا كيف ورثت مصر الاسلامية دور بغداد التاريخى ، بعد أفول شمسها وغروب عصرها الذهبى . وبهذا الموقف أيضا حقق القاص الشعبى ما كان ينبغى أن يكون عليه موقف المسلمين الذين تقاعسوا إبان سقوط بغداد تاريخيا أو ما كان ينبغى أن يتداركوه أو يدركوه من حقيقة هذا الزحف الخطير القادم من الشرق . فى الوقت نفسه ، استطاع القاص أن يقدم لنا بنى أيوب على مسرح الاحداث ، تقديما ايجابيا فى دور « البطل المنقذ أو المخلص » كما نلاحظ أن السيرة ربطت بينهم والخلافة العباسية على هذا النحو ، كى يكتسب حكم « الأكراد الأيوبية » صبغة شرعية إسلامية . وليس هذا فحسب ، بل نسبتهم الى أرومة عربية مجيدة كذلك ، فجعلتهم من « نسل الأشراف من قريش » . وسرعان ما يعبر القاص هذا العصر ، عصر الدولة الأيوبية ، عبورا سريعا حتى قبيل نهايته ، ويقف عند عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب « كما سماه الأكراد بذلك لكونه قد زهد فى الدنيا ورغب فى الآخرة « لتبدأ الأحداث الأساسية للسيرة ، تلك الأحداث التى راحت تستوعب تفصيلا العصر المملوكى فى أزهى عصوره .. منذ عهد الملك الصالح نجم الدين أيوب - حتى نهاية حكم المماليك البحرية وذلك فى خمسة مجلدات ضخمة تشمل خمسين جزءا ، لتواصل السيرة بعد ذلك فى ايجاز شديد ، فى الجزأين الأخيرين فيها التاريخ غير الفنى لدولة المماليك الجراكسة أو البرجية حتى سقوطها وانضواء العالم العربى كله فى الامبراطورية العثمانية ، ومن ثم تؤرخ للدولة العثمانية ومنها تنتقل الى تاريخ « الدولية العلية » فى مصر ، كما تؤرخ للثورة العرابية وإن كانت تتجاهل أمر الحملة الفرنسية على مصر والشام واحتلال الانجليز لمصر ، لتواصل مجمل تاريخ مصر حتى مطلع هذا القرن حتى الخديوى عباس حلمى الثانى .. وواضح أن هذا الجزء التاريخى - لدولة محمد على - بعيد كل البعد عن الفن والأدب ولاشأن له بالسيرة إطلاقا ، ولا يشك الباحث فى أن هذا الجزء ربما جاء اضافة متأخرة من عمل ناسخ حديث أو جامع متأخر ، أو ربما من عمل الناشر نفسه ، ذلك أن المتذوقين لها كانوا يرون فيها ضربا من رواية التاريخ أولا قبل أن تكون ضربا من ضروب السمر .

لم يكن إحتفاء السيرة بخواتيم الدولة الايوبية ، ممثلة فى نجم الدين أيوب ، ومن تلاه على عرش بنى أيوب ، عبثا سرديا أومجرد مقدمة تاريخية كاشفة عن كيفية وصول المماليك الى سدة الحكم ، ولكن لان تلك الفترة كانت حافلة بالأحداث الجسام ، داخلياً وخارجيا ، مثلما كانت أيضا فترة بطولية مضيئة بفضل هذا السلطان (الصالح) نجم الدين أيوب (٦٣٧ - ٦٤٧هـ = ١٢٤٠ - ١٢٤٩ م) الذى استطاع أن يعيد لمصر ولدولة بنى أيوب أمجاد صلاح الدين التى ضيعها خلفه - بتناحرهم وتفرق ريحهم من بعده فيسقط كثير من المدن والقلاع فى أيدى الصليبيين فى مصر والشام على السواء ، حتى لتسقط دمياط والمنصورة لولا الجهاد الشعبى وصمود الاهلين والنيل الخالد ، الامر الذى أنقذ مصر نفسها من السقوط أمام حملات الصليبيين وخاصة الحملة الخامسة ، ويبلغ الأمر مداه حين سلم الملك الكامل ، والد - الصالح نجم الدين أيوب بيت المقدس بغير قتال لقمة سائغة للصليبيين دون حرب أو قتال ، وهو الأمر الذى بذل فيه صلاح الدين عمره حتى

استعادها واستعاد معها أمجاد الإسلام والمسلمين معا ، الأمر الذى أثار موجة عارمة من السخط والأسى فى العالم الاسلامى ، « فاستعظم المسلمون ذلك وأكبروه ووجدوا له من الوهن والتألم مالم يمكن وصفة» على حد تعبير ابن الأثير فى كامله (حوادث سنة ٦٢٦هـ) وهى الفترة التى لعب فيها الصالح أيوب دورا ايجابيا مشرفا فى استعادة أمجاد سلفه صلاح الدين ، مثلما كانت الفترة التى ساهمت فى تبريز دور بيبرس بطل هذه السيرة وأظهرت مواهبه وملكاته العسكرية والسياسية . . قبل أن يعلى عرش مصر والشام ، وجعلته جديرا بتبوأ عرش مصر خاصة .

والذى لا شك فيه أنه قد قدر لهذه الدولة أو بالأحرى لفرقة المماليك البحرية التى يعود الفضل فى تكوينها للسلطان الصالح نجم الدين ، أن تلعب دورا خطيرا ففى التاريخ وقد ساعدتهم الظروف الخارجية والداخلية التى أحاطت بمصر فى أواخر العصر الأيوبى على التمكن من الاستئثار بحكم مصر « البلاد والعباد وظلوا يحكمون نحو قرن وثلث (٦٤٨ -٧٨٤هـ = ١٢٥٠ - ١٣٨١م) استطاعوا فيها مواجهة المشاكل العديدة التى واجهت المسلمين فى مصر والشام سواء أكانت هذه المشاكل خارجية من جانب الصليبيين والمغول أم داخلية فى صورة مؤامرات لا تنفذ أو أزمات اقتصادية خانقة . كما أقاموا لمصر امبراطورية عظيمة امتدت من جبال طوروس شمالا الى بلاد اليمن والنوبة جنوبا . ومن الفرات والخليج شرقا حتى بلاد لوبية وبرقية غربا ، وقد أسسها بيبرس البند قد ارى بسيفه (٦٥٨ - ٦٧٦هـ = ١٢٦٠ - ١٢٧٧م) ودعمها الناصر محمد بن قلاوون (٧٠٩ - ٧٤١هـ = ١٣٠٩ - ١٣٤٠م) بالعقل والسياسة .

ان المتأمل ، للعصر المملوكى ، تأخذه الدهشة والعجب حقا أمام هذا العصر الذى يجمع بين أطراف المجد والهوان معا ، انه عصر المتناقضات التى لم تعرف الأمة العربية له مثيلا ، فبقدر ما هو حافل بالمنجزات الحضارية والقومية والعسكرية التى تأخذ بالألباب ، لتشيد أعظم حضارة اسلامية عرفتها العصور الوسطى ، بقدر ما يعجب المتأمل لهؤلاء المماليك الغرباء . . الذين استماتوا دفاعا عن العروبة والإسلام ويدهش من أمر هؤلاء الأجناد المغامرين ، الذين بيعوا فى أسواق النخاسة صبيانا بدنانير معدودة فأضحوا ملوكا عظاما ، حتى بعد أن مسهم الرق . . وقد استطاعوا أن ينشئوا أكبر دولة عربية اسلامية عاصمتها مصر القاهرة بعد سقوط دولة بنى العباس واقعيا سنة ٦٤٧هـ . وأن يتمموا كذلك عمل صلاح الدين يوسف الأيوبى فى وقت عجز فيه خلفه أنفسهم عن ذلك . . فأجهزوا على الصليبيين ، وردوا جحافل التتار البربرية عن الشام ومصر ويعلم الله وحده ماذا كان يمكن أن يكون مصير الاسلام نفسه والحضارة العالمية أيضا - لو استمر الطوفان المغولى المدمر مكتسحا مصر الى اوروبا .

وعلى الرغم مما يقال من أن هذا العصر المماليكى حافل بالمتناقضات - وهذا لاجدال فيه - فان ثمة ومضات ذهبية باهرة فى تاريخ مصر المملوكية هى التى أقام عليها القاص الشعبى ركائز سيرته ، وعالج فى ضوئها - سلبا وايجابا - قضاياه الاجتماعية والقومية ، ذلك أنه وبقدر ما كان هذا العصر حافلا بالانتصارات السياسية الدولية ، بقدر ما كان حافلا بالإنقلابات المحلية ، وبقدر ما كان حافلا بالانتصارات العسكرية الخارجية ، وبقدر ما كان حافلا بالثورات الداخلية . . ومع امتداد هذا العصر ، فى عمق الزمان أكثر من قرنين ونصف (٦٤٨ -٩٢٢هـ = ١٢٥٠ -١٥١٧م) فانه لم يعرف الاستقرار والأمن جزئيا فى حياة رجلين - هما الظاهر بيبرس والمنصور قلاوون وابنه الناصر . . وبهذا كله تشى فى وضوح أدبيات هذا العصر ومصادره التاريخية وموسوعاته الادبية والفلكلورية والاثنوجرافية ، ولم يكن حكم ابن عثمان أسعد حالا من حكم المماليك - إن لم يكن أشد وطأة وأبلغ هوانا ، فقد فقدت مصر حريتها واستقلالها وباتت إيالة عثمانية هامشية يرتع فيها شذاذ الأرض وأفاقوها ولصوصها ، فكانوا أشد على المسلمين من الفرنجة كما يقول مؤرخو العصور الاسلامية الوسيطة مع أنهم سيطروا عل مصر باسم « الاسلام » وهم - بالحق - مستعمرون دينيون ، واحتلالهم للبلاد ضرب من الاستعمار الدينى إن صح التعبير .

وكان طبيعيا ، أن يكون المطلب الشعبى الأول فى جميع الثورات التى قام بها الشعب المصرى هو نفسه لم يتغير على مدى ستة قرون (١٢٥٠ -١٨١١م) ، إنه البحث عن العدل ورفع الجور ودفع الظلم واقامة الشرع . . الأمر الذى تسعى سيرة الظاهر - كما سنرى وشيكا - إلى تحديده وشجبه ، وتقويمه ، ومن هنا كان من الأهمية أن نشير اشارة عابرة إلى طبيعة الواقع الاجتماعى والسياسى الذى عاشت فى ظلاله الأمة المصرية والعربية وآنذاك ، مما اقتضى قيام كثير من الثورات الشعبية ، ومنها ثورات أهل الريف ، وانتشار الزعار وكثرة الحرافيش والعياق والعيارين والشطار وقطاع الطرق ، حتى خيفت السبل وتعذر الوصول إلى البلاد الا بركوب الخطر العظيم ، وتزايدت غباوة أهل الدولة ، وأعرضوا عن مصالح العباد ، وانهمكوا فى الملذات ، وحتى المحتسب الذى كان عمله يتعلق بالآداب العامة ونظام الأسواق ، ومراعاة الأمانة فى المعاملات التجارية ، وآداب الطريق ، ابتز الأموال من الناس ، وخالف طبيعة عمله وساير الفساد الشائع حوله ، خاصة وأن«ولاية الخطط السلطانية والمناصب الدينية . بالرشوة كالوزراء والقضاء ونيابة الاقاليم وولاية الحسبة وسائر الاعمال ، وجاءت السيرة الظاهرية - آخر الأعمال الملحمية العربية - عملا فنيا يعكس هذا الواقع ويشجبه ، ليرسم فى ضوئه الواقع الاجتماعى المنشود ، ويساهم فى بناء المجتمع المثالى ويحدد مواصفات الملك العادل الذى تطمح الرعية الى وجوده (من هنا كان الاسم الكامل لسيرة الظاهر بيبرس وعنوانها هو : سيرة الظاهر بيبرس ، تاريخ الملك العادل صاحب الفتوحات الشهيرة لاحظ الترتيب : العدل الداخلى ثم الفتح الخارجى) . غير أن المتأمل كذلك للعصر المملوكى الذى اختارته السيرة مسرحا تاريخيا واجتماعيا وسياسيا وحضاريا وقوميا وعسكريا

لأحداثها ، لايملك إلا أن يحن ، على الرغم من كل السلبيات ، لحظات باهرة تدين لهم بها مصر ، فى تاريخها الطويل ، لقد كانت أمور الدولة المملوكية فى أيام حكم الظاهر بيبرس أو الناصر محمد بن قلاوون مرتبة ومنظمة ، وتقاليدها راسخة ، وهذا ديوان رسائلها شاهد على كثير من هذه النظم ، والشعب المصرى يستفىء ظلال هذا النظام فى زراعته وتجارته وصناعاته وفنونه ، وللجد وقت وللعب وللهو أوقات . . ولاتتمالك النفس الشاعرة إلا أن تحس بما كان لهذا العصر من أبهة وفخامة وبهاء . . ومن ثم فلا نعجب أن نقف آخر السيرة الشعبية العربية ، تسجل هذا التاريخ وبخاصة فى أزهى عصوره ، تنشد المثال لملك عادل ، وترسم النموذج لمجتمع مثالى ، مجتمع يتمتع بالاستقرار والكفاية والأمن والإنصاف ، ليباشر الناس فى ظله حياتهم العادية . . وهى الغاية التى وجدوها - تاريخيا - من قبل فى عهد الظاهر بيبرس مؤسس هذه الدولة التى ينتمى اليها قلاوون وولده .

إن المعادلة الصعبة التى واجهها الحكم فى العصر المملوكى وماتلاه تكمن فى الموازنة بين تحقيق العدل الاجتماعى والوحدة القومية معا ، وبها يتحقق الاستقرار فى الداخل والأمن فى الخارج ، فكانت الانتصارات الرائعة والأمجاد القومية والحضارية هى مردود هذه المعادلة الدقيقة . واذا كان الواقع التاريخى إبان عصر المماليك قد عجز عن تحقيق هذه المعادلة ، باستثناء عصر كبار السلاطين العظام (بيبرس ، المنصور قلاوون وولده الناصر) فان السيرة - باعتبارها عملا أدبيا - قد عالجت الأمر على نحو آخر ، مثالى ، وعلى نحو كلى ، ودائم بما ينبغى أن تكون عليه المجتمعات القومية . . لهذا لم يكن محض مصادفة ان تكون سيرة الظاهرة بيبرس هى آخر السير الشعبية العربية اذ تكمن فيها ألزم القضايا لبناء المجتمع وتحقيق الذات القومية . . فى الصورة المنشودة والمثالية من جهة نظر المجتمع الشعبى المصرى ، الذى ابدع هذه السيرة وتذوقها ورددها قرونا طويلة ممتدة .

وتتحدد فى ضوء مشكلات الواقع التاريخى قضايا العمل الأدبى الشعبى فكانت القضية المحورية التى شرعت سيرة بيبرس فى معالجتها رد فعل صارخ لواقع اجتماعى خاطىء سمته الأولى الجور الاجتماعى أو الفساد الداخلى والذى كان بدورة رد فعل لواقع سياسى خاطىء سمته الأولى التمزق السائد بين أجزاء الوطن العربى . وكان على السيرة عبر بطلها بيبرس ، أن تعيد بناء الواقع الاجتماعى والسياسى معا ، فتتحقق بذلك كفالة العدل الاجتماعى وكفالة العدل السياسى والوحدة القومية ، وبذلك يتكامل بناء المجتمع المثالى المنشود ، كما يتوسمه الوجدان القومى ، ويسعى إلى تحقيقه فى هذه السيرة .

ولم يكن عبثا أن تكون الأنماط البطولية المساعدة هنا مختارة بعناية من أجزاء الوطن العربى . . فإذا كان بيبرس هوالبطل الرامز الى المفهوم الجديد للعروبة . . فإن الأنماط البطولية المساعدة هى النماذج الرامزة إلى وحدة الصف العربى ، وتكافله القومى . . فهذا عثمان بن الحبلى ، ابن البلد المصرى ، وهذا جمال الدين شيحة ، ومن روائه آل الحورانى وغيرهم القادمون من (بر الشام) وهناك سلطان البحر المغربى أبو بكر البطرنى من طنجة ومملكة مراكش الغرب وابن ملكها ، كلهم قادم لمساعدة بيبرس ، رمزا فنيا لهذا التكامل القومى . . وجميعهم يعمل تحت أمر بيبرس ، ومصر فى موقع القلب ومركز للوحدة السياسية والعسكرية والحضارية ، لتحقيق غاية واحدة هى مواجهة الغزو الخارجى برا وبحرا . . وكان يضمهم جميعا مجلس واحد ، أشبه بمجلس قيادة مشترك ، سياسيا وعسكريا .

ويرى أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس فى شخصية عثمان بن عفان الحبلى ، انعكاسا للرغبة الشعبية المكبوتة فى ممارسة الحكم ، حكم نفسها بنفسها ، وتأكيدا لرغبة شعبية جامحة فى الإصلاح بحيث أن القاص جعل عثمان يقوم من بيبرس مقام العقل واليد معا . وهى رؤية صحيحة ، تؤكدها وقائع السيرة ، حيث كان عثمان يرى نفسه كفئا لأكبر رأس فى مصر كلها ، إذ ما يكاد يرتقى بيبرس منصبا ما ، حتى يشترط عليه عثمان - أن يكون له مثل هذا المنصب . ولهذا دلالته فى أن سلطات بيبرس سلطات شعبية ، وأن غايات الحكم غايات شعبية ، وليس ثمة تضارب بينهما ، إذا اتحدت الرؤية والهدف ولهذا كان « عثمان » ينبرى لمحاربة الشر والفساد دون أن ينتظر أوامر من بيبرس . . فمثلا اذا تولى بيبرس منصب « والى مصر » قبل أن يكون سلطانا أو كاشفا أو ملتزما أو محتسبا ، اشترط عليه عثمان أن يكون هو والى مصر الصغير ، أو الكشاف الصغير أو المحتسب الصغير ، وهكذا فى كل وظيفة تولاها بيبرس ، وما أكثر ما تقلد من مناصب ووظائف ، كما يرى الباحث كذلك فى هذا التقليد الذى اتبعه بيبرس مع عثمان مقولة أخرى ، على غاية الأهمية ، هى أن الاصلاح لم ولن يتم بقرار يصدره الرئيس وتفرضه السلطات ، بقوة السيف وحده ، ولكن بفضل تعاون المجموع مع صاحب القرار . . ومشاركتهم معه فى اتخاذ هذا القرار فيستشعرون أنه نبع منهم واليهم ، اذ لولا عثمان بن الحبلى الذى يقوم من بيبرس - فى الاصلاح الداخلى - مقام العقل المخطط واليد المنفذة ، والعين الحارسة ، ما كان خط بيبرس فى مصر ، بخير من خط سابقية من الولاة والسلاطين الذين لا قوا حتفهم على يد عثمان بن الحبلى نفسه . وبعبارة أخرى ، ان مسئولية الاصلاح مسئولية مشتركة بين الحاكم والمحكوم . . تقوم على التعاون لا الاستعلاء . . تلك هى أحدى الرؤى الشعبية الملحمية الجديرة بالتنوية فى تلك السيرة ، كما تؤكد السيرة أن مشكلة الفساد فى مصر ، لاتكمن فى رأس النظام فهو الملك الصالح كاسمه - ولكن مع القائمين على تنفيذ النظام أو بلغة عصرنا « مراكز القوى » ومن ثم كانت فرحة الملك الصالح ببيبرس ، وتأييده له ، ومساندته بطريق غير مباشر ، حتى لا تعرف حقيقة رسالته التى دلت عليها الرؤى والاحلام والنبؤات « قبل الأوان » . . ويتولى بيبرس منصب « ملتزم بنها » ويبدأ فى اعادة الحقوق الى أصحابها وينصف المظلومين ويقضى على رؤس الفجور والفساد والشر والظلم والبغى ، وخاصة ضد أولئك « الأعراب » الذين كانوا يغيرون على القرى الأمنة ، فينهبون ويفتكون ويقطعون الطريق ويخونون الرفيق ، هؤلاء الأعراب الذين « ما لهم زمام ولا أمان » ولا يعرفون الملك .

فإذا ما انتهت مهمة بيبرس فى بنها على خير وجه .. استدعاه الملك الصالح ، ليقلده منصب « سلاح دار » السلطنة ، ليكون دائما حاضرا فى الديوان تمهيدا لاكتساب الخبرة اللازمة ، واعداده لدوره الذى يعلمة الملك - ثم اذا ما وثق من أن بيبرس قد قام بتلك الوظيفة على خير وجه ، نقله الى وظيفة أخرى هى « أمير قصص » ينقل اليه شكوى المظلومين وهو أمر من الأهمية بمكان ليس تدريبا أو تمرسا لبيبرس على طريق الحكم ، ولكن حتى يقف بنفسه على مواطن « الجور والفساد » ومما هو جدير بالذكر بعد ذلك أن هذه الوظائف جميعا لاترضى عثمان بن الحبلى ، ابن البلد ، أو بالاحرى لاترضى القاص الشعبى الذى يجوب ببطله مواطن الشر والفساد فى المجتمع ، فاذا بابن الحبلى ، الطامح يطلب الى الملك الصالح نجم الدين أيوب أن يسمح لبيبرس ببناء « قيصرية مملوك حارة » بدكاكينها وبيوتها شريطة الا تخضع لاشراف المحتسب أو والى مصر القاهرة ، فيوافق الملك الصالح ، الذى ينظر بعين الغيب دائما ويشرع ابن الحبلى نفسه فى بناء قيصرية « نموذجية » (شكلا ومضمونا) لتكون نموذجا مصغرا لمصر المنشودة نفسها أو قل المجتمع المثالى الذى يحلم القاص بتحقيقه . يبدأ فى تعميرها بارباب الحرف والصنائع وغيرها ويشترط عليهم بيبرس وابن الحبلى شروطا مثالية فى البيع والشراء .. تكشف عن طبيعة العلاقات التى ينبغى أن تكون بين أبناء الشعب كما تكشف فى الوقت نفسه عن نقيضها « القائم » أو السائد فى الواقع ، فاذا الفتن والتزوير والتدليس والتلاعب بالأسعار ، ورداءة الأصناف وتنظيف الكيل والقذارة والاهمال وغش العملات .. الخ ، وسمة الحياة فى مصر كلها ، وأمام هذه « المثالية » التى اشترطها ابن الحبلى فى الواقع وأشرف على تنفيذها ترفع من شأن هذا النموذج « وصارت هذه الحارة لامثيل لها » وسرعان ما استقطبت كل الطامحين الى مجتمع « مثالى » أو المدينة الفاضلة ، حتى اضطر بيبرس الى إنشاء أربع حارات أخرى مماثلة ، وكلها آخذة فى النمو والازدهار حتى اشتهر امر هذا المجتمع المثالى المنشود « الذى أسسه بيبرس بمشورة ابن الحبلى وأشرافه ، وقد عم أهلها الامن والاستقرار والرخاء والحب والثقة ، وأصبحت كل حارة « كالعروس المجلية » وكان طبيعيا أن يصطدم بيبرس برءوس الفساد والشر من أصحاب المناصب والمراكز الحساسة فى الدولة المستفيدين بالتأكيد من حالة الفوضى والانحلال الضاربة أطنابها فى أرجاء البلاد ، وأصبح وجود بيبرس على هذا النحو بينهم مصدر خطر يهددهم ويكشفهم ، اذ لا مكان لهم فى مثل هذا المجتمع « المنشود » الذى يسعى بيبرس لبنائه وكان على رأسهم قاضى قضاة المسلمين صلاح الدين (جوان) الذى هو فى حقيقة أمره جاسوس صليبى .. حيث لم يعد ثمة مجال لمثله من العملاء الا فى مجتمع فاسد تحكمة الرشوة ، ويحمى وجوده بين أفراده بالمال والجاه ، على حساب « الشعب » ومن ثم لاغرو أن نرى (جوان) وقد راح يحرض الوالى حسن أغا على حرق هذه الحارات « ولشد ما يحزن أن نكشف أن والى مصر المسلم ـ كان كذلك مسيحيا فى الباطن وأكبر سكير عربيد لايعرف من دنياه الا الخمر والفساد والضلال والغش والفجور — وأحرق حسن أغا الحارات بمن فيها » ولكن من يقدر على حارة بيبرس التى يحميها « ابن الحبلى » ؟ وهداه تفكيره إلى الاستعانة بكبير مقدمى الدرك « المقدم مقلد » واذابنا نعرف أن كبير مقدمى الدرك فى مصر هذا « من أولاد الزنا » ورأس كل حرامى .. وله رجال من تحت يده أيضا تسطو على البلاد فى الليل .. حتى القوادين يعملون من تحت يده ، وهو لا يخشى الملام ، لأنه تربى على أكل الحرام وهو « مقلد بالشر » حقا على حد تعبير السيرة ، يأوى اليه كل الخارجين على القانون ، وجميع اللصوص والقوادين ، فيتستر عليهم فى مقابل أجر « معلوم » ثابت .. اتاوة يفرضها عليهم فى مقابل أن يحميهم من طائلة أى قانون .

ولعل موقف بيبرس المشرف ـ تاريخيا ـ من « حرافيش » مصر ، وبخاصة فى أيام المجاعات ، خير دليل على ذلك . وبيئة التجار ، البيئة التى كانت تحفل بها السيرة كثيرا ، كانت طبقة « فوق القانون » ذلك أن « قانون الدولة « فى نظرهم لايطبق الا على الحرامية واللصوص من حرافيش الشعب وفقرائه ، أما هم فلهم قانونهم الخاص ، وليس من حق بيبرس أو حتى (السلطان) أن يحكم بينهم بغير قانونهم ، ولكن بيبرس يرى الفساد مستشريا فى هذه الطبقة التى اختل قانونها « الخاص » وأصبح القوى فيهم يأكل الضعيف ويفترس الكبير فيقنعهم بيبرس أن القانون « للجميع » وليس لفئة على حساب فئة ولا بد للعدالة أن تأخذ مجراها للجميع ولا بد من « سيادة القانون » ولكن عبثا يقتنع به التجار الذين لايرون فى بيبرس أكثر من جندى مملوك عليه أن يطبق قانونه على غيرهم .. وعندئذ لم يجد بيبرس بدا من الاصطدام بهم ، ليقضى على ما تمارسه هذه الطبقة من ضروب الفسق والتدليس والاستغلال . وأصبح الناس فى مصر ، ولأول مرة ، متساوين أمام القانون يخضعون لقانون واحد .. ليرفع العامة بعد ذلك أصواتهم بالدعاء له .. ويلهجون بالثناء عليه .. وبذلك نال بيبرس رضا السلطان والرعية معا « وأصبحت البلاد كالرمانة » بعد أن طهر بيبرس بيئتهم من ضروب الغش والتدليس والتطفيف فى الكيل ، كما أمرهم « بالعدل والانصاف » كما فعل فى حاراته من قبل ويعده التجار وأصحاب الحرف بذلك ، ولكنهم سرعان ما يعجزون عن الوفاء بوعودهم ذلك أن وراءهم « محتسبين لايرحمون » ، ويفرضون عليهم الاتاوات « المادية والعينية مما تنوء بحملها دخولهم الصغيرة .. وعندئذ يعذرهم بيبرس ويعفو عنهم ليكون الصراع بينه بين « المحتسب » الذى لايأبه لنصائح بيبرس ، وشرع فى التآمر على بيبرس غير أن بيبرس يتمكن منه ويقتله جزاء وفاقا على ظلمة وبغيه واستغلاله وظيفته « أسوأ استغلال » وسرعان ما يولى الملك الصالح بيبرس فى هذه الوظيفة كذلك « حتى ينظفها مثلما نظف الولاية » وما ان يباشر بيبرس هذه الوظيفة حتى يبطل كل الاتاوات والرشاوى التى كانت تفرض على أرباب المهن والطوائف والصنائع ، ويأمرهم بالعدل والانصاف وقد التزموا بذلك بالفعل - بعد أن أزال بيبرس دوافعه وأسبابه ، وبعد أن نزع عنهم كل ما كان يفرضه عليهم المحتسبون من إتاوات باهظة كانوا

يجبرون على تحصيلها وجمعها من دم الشعب نفسه ، ومن ثم غدا العدل والانصاف والامانة دينهم وديدنهم فى كل معاملاتهم وقد راحوا يتنفسون - لاول مرة - الصعداء . . وبيبرس دائما لايكتفى باصدار الأوامر ، بل يتابع بنفسه أو بواسطة عثمان بن الحبلى ، فى الاغلب الأعم ، فمن استقام اكرمه بيبرس ، ومن انحرف عن جادة الصواب وتلاعب فى قوت الشعب قتله « حتى شاع فى مصر بأن المحتسب الجديد رجل جبار . . حتى خاف أصحاب الحرف وأرباب الصنائع . . ولم يبق أحد منهم يبيع الا بالكيل المطلق ، وبالميزان المطلق ، وجميع الناس تركوا الباطل ، وابتغوا الحق وصارت البلد متمشية على طريق حميدة والبيع بالعدل والانصاف ومن الطريف أن بيبرس يكتشف أن بعض وزراء السلطان ، كانوا يشاركون المحتسبين الاتاوات والرشاوى فى مقابل أن يتغاضوا عن تلاعبهم بالكيل والميزان والسعر والصنف . . فيقضى بيبرس عليهم كذلك وعندئذ استقام كل منهم وباع بالحق والانصاف ، وشاع العدل فى الناس جميعهم ، وقد دعا له الفقراء . . والمساكين . . ولم يبق أحد يتعرض لصالح وأخذ بيبرس الدعاء من جميع الاماكن . وظل بيبرس فى كل مرة يرفض حكم مصر ، فى الوقت الذى لايزال فيه قائما برسالته فى الداخل ، يحملها ويدعو اليها ويطبقها على جميع الامراء من المماليك ، حتى ليقتل بيبرس أحد أبناء الملك الصالح الذين تولوا السلطنة ، لكونه لم يتورع عن شرب الخمر بينما رحى المعارك دائرة بين المسلمين والصليبيين . كما نأى به القاص الصراع الذى كان ينشب بين المماليك عقب مقتل ، أو عزل كل واحد منهم ، ولم يكن تولى بيبرس عرش مصر ، بعد سبع حجج شرعية أمرا غير ذى مغزى ، بل كان للتأمل — دليلا على فساد الوضع أيضا عند القمة اذ يتولى ستة حكام بعد الملك الصالح عرش مصر ، فى سنوات لاتجاوز أصابع اليد الواحدة ، بل كان بعضهم لايمكث فى الحكم أكثر من شهرين ، فأنما يدل - بالتأكيد - على فساد « القمة » وعدم الاستقرار السياسى مثلما كان الحال عند « السفح » وعدم الاستقرار الاجتماعى أيضا ، فضلا عن أن وصول بيبرس الى الحكم بعد سبع حجج شرعيات انما يشير الى حقيقة أخرى مهمة هى أن فكرة اغتصاب العرش غير واردة تماما عند القاص ، ولايعترف بها ، حتى ولو كان تاريخ المماليك أنفسهم يؤكد ذلك . وأن الوجدان الشعبى يرفض فكرة الحكم القائم على الاغتصاب تماما . . حتى ولو كان المغتصب بيبرس نفسه . . ان شرعية الحكم أمر على غاية الاهمية آنذاك وبخاصة بعد أن سقطت الخلافة العباسية الذى كان يحكم فيها الخليفة بتفويض من الله مما ترك فراغا روحيا وأمرا غريبا يواجهه المسلمون لأول مرة يبحثون له عن مبرر شرعى يجيز لهم شرعية الحاكم ، واذا كان التاريخ قد حل هذه المشكلة باحياء بيبرس نفسه للخلافة ، فان السيرة أصرت على أن يتولى بيبرس الحكم بعد سبع حجج شرعية . ونحن نتفق مع الدكتور عبد الحميد يونس بأنها تعبير عن رغبة شعبية جامحة فى أن البطل الذى يمجده القصاص ويجعلونه حربا على الاغتصاب والظلم ، فلا ينبغى أن يحكم الأنظمة هو عن اغتصاب وظلم ويكون مجموع الولاة والسلاطين الذين تولوا عرش مصر فى السيرة قبل بيبرس نموذجا للحكم المملوكى كله ، فهم ما بين صبى صغير السن ، وما بين غاصب ، وما بين فاسد فاسق . . ونهايتهم جميعا ما بين مقتول أو مخلوع .

وما أن يتولى بيبرس عرش مصر وسلطنتها . . وتتواصل النبوءات تحقيقا حتى يشيع الاستقرار السياسى الذى افتقده الناس طويلا كما استقرت من قبل الاظمة الاجتماعية والاقتصادية والادارية والأمنية .

ولعل من أطر ف المواقف هنا ، وأكثرها دلالة ومغزى ، موقف المعز أيبك التركمانى عندما تولى عرش مصر حيث بادر بالخلاص من بيبرس . . فعزله عن جميع مناصبه . . غير أن « الشعب » ممثلا فى عثمان بن الحبلى والعلماء ورجال القضاء والعامة ، تقف الى جانب بيبرس ، رمز الخلاص آنذاك ، فيقيم له عثمان بن الحبلى « ديوان العـــدل الشعبى » فى مقابل الديوان الرسمى الذى يترأسه أيبك التركمانى فى سلطان مصر آنذاك . . فاذا بهذا الديون الشعبى يحقق العدل الذى عجز أيبك - أى السلطة الرسمية - عن تحقيقة ، ولا غرور أن يشيع هذا الديوان الشعبى الجديد بين الناس جميعا فراحوا يحتكمون اليه ، ويشرع القاص فى عقد مقارنات لطيفة للقضايا مشتركة عرضت على الديوانين الرسمى والشعبى معا . . فاذا « الديوان الرسمى » برئاسة المعز أيبك يخضع للاهواء والوساطة والرشوة ، فضلا عن غباء قضاته وجهلهم ، وكادت مصر فى عهده تعود سيرتها الأولى ويتفشى الظلم والجور ، لولا وجود هذا الديوان الشعبى الجديد الذى أنشأه عثمان لبيبرس ، ووقف علماء مصر وأشرافها الى جانب هذا الديوان الشعبى وقد شهدوا جميعا لبيبرس بالعدل فى الاحكام وبأنه لم يظلم أحدا أبدا وكما ذكرت كان يحلو للقاضى أن يرفع قضايا مشتركة ، أو هى عينها الى الديوانيين ، فيعرضها مرتين وعندئذ ندرك « المفارقة » فى الأحكام ودوافعها ، فاذا أيبك وهو سلطان مصر يعجز عن أن يقيم عدلا أو ينصف مظلوما ، إذ أن مبررات الحكم عنده تخضع للأهواء والمصالح الشخصية ، والرشوة . . الخ ، وطبيعى أن ينصرف الناس عنه و « لم يعد فى ديوانه الا المنافقون » ، وقد ذهب الجميع الى ديوان بيبرس الشعبى الذى يعكس رغبة « شعبية » جامحة لاقامة العدل ، وفق موازين ومعايير إسلامية وملتزما بالشرع الحنيف . . « وقد ضجت ألسنة الناس وأفئدتها بالدعاء لبيبرس ومبايعته ، فى ديوانه الشعبى ، أو«حكومته » ، كما ورد فى تعبير السيرة أيضا - بل أن هذه المبايعة سرعان ما تأخذ طابعا سياسيا ، فيقول العلماء والأشراف والعامة لبيبرس : « أنت من الآن حاكمنا ، وإن أردت عزل أيبك عزلناه ، وإن أمرت بطرده طردناه » ، ولكن بيبرس لم يشأ تفتيت وحدة الصف ، وآثر الخضوع لأوامر أيبك . . فأيبك فى رأيه لا يزال ملك الاسلام حتى ليتآمر أيبك عبثا ضد بيبرس اذ أن الشعب اختاره سلطانا شرعيا لهم . ينشدون فيه الحاكم « المثالى » المنتظر . وما أن يوافق

بيبرس على أن يتولى سلطنة مصر ، حتى يأتى على لسان جمال الدين شيحة (صوت الشعب العربى) ، عند البيعة العامة « عليك بالعدل والانصاف ، فإن وليتك على مصر والشام ، وسائر بلاد المسلمين ، مادمت على طاعة الله ، فإن تغيرت عن الحق ، فأنت معزول ، فرضى بيبرس بذلك ، كحاكم مثالى ، فى مجتمع مثالى . . يطمح الى تحقيقه الوجدان الشعبى بالتأكيد حيث « لم تعد الرياسة وراثية كمشيخة القبيلة بل غدت بالانتخاب . . وما أن يعتلى بيبرس العرش ، ملكا للاسلام والمسلمين حتى يحرص أن يكون « قاضى ديوانه » هو « الشيخ العز بن عبد السلام » ، وكان من قبل مضطهدا من قبل الملوك والسلاطين ، فألبسه بيبرس حلة القاضى قضاة المسلمين « وأعاد اليه مكانه وقربه اليه ، كما قرب كذلك « الشيخ ابن دقيق العيد » ، وغيرهما من العلماء الأتقياء الصالحين والأشراف والسادات البكرية . . وأخذ فى ازالة الأحقاد والضغائن « المزمنة » بين المماليك الشركسية والبحرية والمماليك الكردية والتركية . . وهى الاحقاد والضغائن التى كانت تؤدى الى الفتن الداخلية شبه اليومية

وعندما اطمأن بيبرس لسلامة الجبهة الداخلية ، تفرغ للجبهة الخارجية ، وشرع فى مقاومة العدوان الخارجى « القادم من الشرق والغرب على السواء . . ثم نشر شعار تلك الدولة التى أنشأها ، وقد أمر به أن ينقش على كل بيارقه ، فى الداخل والخارج . وكان ذلك الشعار هو « لا ظلم بعد اليوم » لا أفلح من ظلم وعندئذ ينتهى ديوان الأسطى عثمان بن الحبلى . . أو يؤذن دوره بالانتهاء . . و « لم يعد من أهل الدنيا » ويتفرغ للعبادة ، ويصبح « وليا » و « درويشا » يكشف عنه الحجاب ، ويشغل وظيفة شرفية فى الدولة الجديدة ، هو أمير بخور السلطنة ، ليبدأ دور جمال الدين شيحة مع بيبرس فى المرحلة الجديدة مرحلة « الجهاد القومى والدينى » ومقاومة العدوان الخارجى ولعل تلك النهاية التى إنتهى اليها الدور العظيم لعثمان بن الحبلى ، تؤكد حقيقتين فى حياة الشعب العربى فى مصر ، الحقيقة الاولى إنه شعب صناعته الحضارة والسلام والحقيقة الثانية : اصراره على أن يحقق له الحاكمون ، العدل الاجتماعى والاستقرار السياسى والأمن الداخلى حتى تكون مصر كلها « قاعدة » عسكرية واقتصادية وسياسية كبرى تمد بيبرس بالمال والسلاح والمؤن والغذاء فى حملاته الخارجية الكبرى فى الوقت الذى ترفض فيه « سائر بلاد المسلمين » أن تمد بيبرس « بالمال اللازم لتجهيز حملاته العسكرية المتتابعة . . حتى ليبكى بيبرس أسى وحزنا على هذا الموقف السلبى لسائر بلاد المسلمين ، وجدير بالذكر أن بيبرس ـ فى المرحلة الثانية ـ مرحلة الجهاد الخارجى ، لم ينصرف عن العناية بالداخل التى تعد أساساً النصر الخارجى . . فما أن يعود بكل غزوة من غزوات الجهاد محملا بالغنائم والأسلاب ، حتى يشرع ـ تاريخيا وملحميا ـ فى الاصلاح من حال البلد فى الداخل واستئناف البناء ، كذلك يبادر بتوزيع « الغنائم التى يحصلها من الفتوحات على الرعية حتى يرغبهم فى القتال وقت الحرب » وليس هذا فحسب ، بل نراه يصطنع المناسبات اصطناعا ، لينعم على الرعية « والقصد بذلك الاحسان الى الفقراء والأيتام » ويظل هذا حاله « حتى اكتفى الناس ، ولم يبق منهم من يريد الاحسان ، ثم لا يلبث أن يلبس ثياب التبديل « التنكر » بين آونة وأخرى ، ويخرج فيتعسس ليلا ، ليقف بنفسه على أحوال الرعية اذ لا بد من أن أشق البلد تحت التبديل ـ أى ملابس التنكر ـ حتى أنظر حال رعيتى فى زمن دولتى ، فأنا أعلم أن يوم القيامة يسأل الله كل راع عن رعيته « صورة رائعة لحاكم مثالى . . تذكرنا ، بموقف الخليفة العظيم عمر بن الخطاب . . وبسياسته فى رعيته ، ولم يكن هذا حال بيبرس فى مصر ، بل فى كل بلد يفتحه ، أو يضمه الى دولته ، فما أن يولى عليه واحدا من قبله « نائبا عنه فى الاحكام « حتى يأمره بالتزام » العدل والانصاف » ويحذره من « الجور والإسراف » فالظلم ان دام دمر ، والعدل ان دام عمر . . ويظل هذا شأنه ، محققا بذلك صورة الحاكم المثالى فى المجتمع المثالى « كما يطمح اليه القاص ، ويحلم به المجتمع الشعبى ، ولهذا لا غرو أن يلقب الظاهر بيبرس ، على غلاف السيرة وخلالها . . بالملك العادل ، تأكيدا لصفة العدل التى لازمت حكمه وعصره وهو لقب لم يحظ به إلا فى السيرة ـ جنبا الى جنب مع اللقب التاريخى له وهو «الملك الظاهر بيبرس » ذلك أن العدالة السياسية لا يمكن أن تتم بمعزل عن العدالة الاجتماعية . . بل بتكاملها تتكامل صفات المجتمع المنشود كما يتصوره الوجدان الشعبى

ومن خلال تحقيق هذين الأمرين : العدالة الاجتماعية والعدالة السياسية ـ أو بتعبير آخر بتحقيق المزاوجة بين كفالة العدل الإجتماعى ، وكفالة الوحدة القومية فى مواجهة الغزو الأجنبى استحق بيبرس أن يكون بطلا ملحميا وقوميا واستحق الخلود فى ذاكرة الشعب العربى ولضميره زمانا طويلا . وانفرد عن غيره من أبطال الملاحم الأخرى بأن استقطب فيه القاص الشعبى تصوراته للحاكم المثالى العادل « كما ينشده وجدان هذا الشعب العربى قادرا على « حراسة الدين وسياسة الدنيا » بلغة المؤرخين القدماء الباحث عن العدالة ورفع الجور والظلم وقد ناء كاهله به زمانا طويلا ، وهكذا يلتقى التصور الملحمى الشعبى مع التصور الاسلامى الشرعى ، فالحاكم الكامل ينتج عدالة كاملة وهو يحمى شعبه من العداء فى الخارج ، ومن الجور فى الداخل . وهو يهتم بتنفيذ القانون واحترامه ، وهو كريم متعبد شجاع ، يعير أذنيه للأتقياء ، وعقوبته سريعة واثابته جزيلة ، وهو ينشر أسباب السعادة فى كل أرجاء البلاد . ولهذا لم يكن عبثا أن تتكتل ضد بيبرس مراكز القوى والشر والفساد والبغى فى المجتمع وأن تتحالف جميعا ضده وضد الشعب ولكنه ـ بفضل وقوف عثمان بن الحبلى ، إبن البلد . . إبن الشعب ، الى جواره ، استطاع أن ينتصر عليهم جميعا حتى طهر المجتمع منهم وأنشأ « المجتمع المثالى » المنشود . . ولم يكن عبثا كذلك أن يظهر بيبرس ، منذ الصفحات الاولى للسيرة ، على أنه البطل المخلص أو البطل المنتظر ، الذى يحظى بأكبر قدر من الألقاب من ناحية وأن يظفر بعشرات النبوءات والرؤى التى تبشر بمجيئه وتحقيق الخلاص على يديه . . بعد أن طال انتظاره . وتحفل السيرة

بذلك كثيرا كما لم تحفل سيرة أخرى ببطلها ـ حتى يأتى فينتشل « أمة الاسلام » من حمأة المصير الذى آلت اليه الأمور آنذاك : ويحقق المجتمع المثالى المنشود ، كما يطمح اليه الوجدان الشعبى تحقيقا وتأكيدا للذات القومية فى صورتها الملحمية التمجيدية .

رأينا من قبل ، كيف أن بيبرس بدأ جهاده فى الداخل ، محققا العدالة الاجتماعية ، ليس فى مصر وحدها بل فى الشام الكبير كذلك ، فى حلب وحماة ودمشق وغزة والعريش وبيروت وغيرها .. وطهر المناخ الاجتماعى من أدران الفساد الداخلى الذى انتهى بهذا التفسخ الاجتماعى الرهيب ، على النحو الذى رأيناه من قبل .. ومن ثم استطاع أن يعيد توحيد الصف العربى ، من مشرقه الى مغربه ، أو بالأحرى الاسلامى .. وأن يعيد للأمة العربية وحدة الكلمة مجسدا بذلك وحدة الهدف ووحدة المصير ، بعد أن كشف مظاهر التزييف السياسى ، (فساد الحكم ودسائس المماليك وألاعيبهم ، وعملاء الصليبيين ، وجواسيسهم .. الخ) لينطلق بعد ذلك لمقاومة الغزو الخارجى الذى تمثل أول ما تمثل فى الصليبيين ، فى هذه السيرة ، لكن هذا لم يكن ليمنعه من الحرب فى الجهة الاخرى ، لمقاومة الغزو المغولى ، وأن يكون فى النهاية رمز البطولة العربية فى مقاومة العدوان الخارجى ، الصليبى والمغولى فى آن واحد ، مؤكدا مرة أخرى ، أن الدفاع عن العالم العربى ، مسئولية مشتركة وكل لا يتجزأ ، وأن وحدة مصر والشام الكبير ، هى خير درع للعروبة والاسلام فى آن واحد .

ولا جدال ـ تاريخيا ـ فى أن الايوبيين والمماليك ، لو لم يرفعوا راية الجهاد الدينى وسيلة لوحدة الصف وجمع الكلمة دفاعا عن أرض الاسلام ما تحقق لهم النصر ، فى حروبهم التاريخية ، مع المغول أو الصليبيين ، أعداء الوطن العربى آنذاك .. الأمر الذى سمحت السيرة ، الى التعبير عنه تعبيرا مكثفا ، فأضحى الجهاد الدينى فيها وسيلة وغاية فى آن واحد شأنها فى ذلك شأن أية سيرة عربية أخرى .. ولم يكن عبثا أن تجعل السيرة من بطلها الملك الظاهر « ملك الاسلام » ذلك أن الغزوة الصليبية الكبرى نفسها للعالم العربى ، كانت قد ارتدت مسوح الرهبان ، ورفعت الصليب راية وشعارا لها .. ومن ثم كان « الجهاد » فى سبيل الله ، وأرض الاسلام ، هو المقابل الموضوعى الذى رفعت الملحمة لواءه ، فى مواجهة هذا الغزو الصليبى والمغولى .. ولم يشأ الشعب العربى فى السيرة ، أن يفرق بين غايات مباشرة ، وغايات غير مباشرة ، كما تحدثنا بذلك مصادر التاريخ ، وانما كانت نظرة الشعب العربى فى السيرة الى هذه الحروب فى صميمها ، نظرة دينية بحتة .. وكانت الحروب حروبا دينية ، بالمعنى الدقيق لها ، ولكن هذا لا يعنى أن الغايات القومية كانت مفقودة ، أو معدومة ، بل كانت واضحة تماما ، عند مؤلفى السيرة .. كما رأينا منذ قليل .. ولا تناقض فى الأمر .. ذلك أن الحروب الدينية ، كانت فى صميمها ، دفاعا عن أرض الاسلام نفسه .. أمام هذا الغزو الدينى الاوروبى .. ومن ثم كانت حروب السيرة التى خاضها بيبرس ، جهادا فى سبيل الله .. وفى طاعة رب العباد .. حتى ليكتب كل جندى من جند المسلمين على سلاحه ، هذه العبارة الدالة « ما عمل هذا السلاح المبارك الا للغزو والجهاد فى طاعة رب العباد » .. وأن يعلن كل منهم انه قد « وهب نفسه وسيفه وفرسه للغزو والجهاد فى طاعة رب العباد » .

ومما هو جدير بالذكر كذلك ، أن الجهاد هذه المرة لم يكن « حرفة » أو « رسالة » الجندى النظامى فحسب ، بل كانت رسالة الشعب العربى كله ، بمختلف طبقاته وفئاته وطوائفه .. حتى يخيل لمن يقرأ سيرة الظاهر بيبرس ، أن المجتمع العربى كله ، قد تحول الى ساحة قتال ، وأن حالة الطوارىء معلنة فى كل مكان ، وأن التعبئة العامة هى سلوك الناس اليومى ، لسبب بسيط ، فى رأى السيرة ، أن الشعب قد استشعر هذا الخطر المسيحى القادم عبر البحار من الغرب .. وأن هذا الخطر الصليبى قد استطاع أن يحتل موضع قدم له ، فى صميم هذا المجتمع وكيانه .. حتى لينظر الناس الى صنيع بيبرس فى الداخل ـ وقبل أن يتولى السلطة .. انما كان ، نصرة للإسلام .. يعنون بذلك تحقيق العدل الاجتماعى والقضاء على أدران الشر كلها فى المجتمع ، حتى أقام الاحكام بالعدل والانصاف كما أمر النبى جد الاشراف « عليه السلام » .

ومن ثم ، فلا غرو ، أن يكون الله حافظه من كل سوء يعنون بذلك ، كيد الاشرار ، وغدر العملاء ، وألاعيب المماليك ودسائسهم ، وخيانات الجواسيس ومؤامراتهم .. ومن ثم استحق أن يعلن الملك الصالح ، فى وثيقة تحرير بيبرس ، وفى وصيته بالملك له ، بأن الظاهر « قد أظهر الاسلام ونصره بازالة مواضع الرعب من طريق المسلمين » ، على حد تعبير السيرة .

، حتى اذا ما خرج الى ميدان الجهاد خرج معه الشعب المصرى كله ، يخوض هذا الجهاد بالمفهوم الاسلامى .. دفاعا عن الذات العربية ، والعقيدة الاسلامية .. دفاعا عن الوجود المشترك ، والهدف المشترك والمصير المشترك .. حتى أيده الله بنصره المؤزر المبين ..

ومما هو جدير بالذكر أن السيرة بهذه الانتصارات الملحمية التى حققها بيبرس تعيد عصر الفتوحات .. أو على الأقل ، امكانية تحقيقه ، متى توحدت الصفوف ، واجتمعت الكلمة ، على الجهاد .. الذى هو حبل الله المتين ، كما تقول السيرة .

ولهذا لم يكن عبثا ، أن يعلن أحد مؤلفى السيرة ، منذ البداية ، أن « الجهاد فرض على المؤمنين » ، وانه انما تخير سيرة الظاهر فكتبها فى كتاب « حيث رأيته محتويا على نصرة الاسلام ، ومذلة الكفرة اللئام » .

هذه إذن احدى سمات البطل الملحمى بيبرس ـ كما ينشده المجتمع الشعبى المصرى ـ الجهاد فى سبيل الله .. بالمفهوم الدقيق للجهاد فى الإسلام ، جهاد النفس ، وجهاد العدو .. أو بعبارة أخرى ، ينبغى أن يكون الجهاد الداخلى والجهاد الخارجى .. سبيلنا إلى حفظ الذات العربية العامة ، بمقوماتها العامة ، وما تنشده من مثل وقيم انسانيةعليا ، لتعيش قوية عزيزة ، مرهوبة الجانب ، من شعوب الأرض جميعا .

شخصية ابن البلد فى السير الشعبية :

الأسطى « عثمان بن الحبلى » من الشخصيات غير التاريخية فى السيرة ، ولكنه قاهرى من أبناء الحسينية ، أى ابن البلد من أصحاب المهن البسيطة .. وقد شرع القاص - كالمعتاد - فى تقديمه تقديما طريفا ومثيرا ، وليس هذه المرة لجمهور المتلقين فحسب بل للبطل الملحمى حتى ليستغرق تقديمه ومعرفة البطل به وتوثيق العلاقة بينهما جزءا كبيرا من السيرة مليئا بالاثارة وعوامل التحدى والترقب وذلك منذ بدأ بيبرس يبحث عن « رجل سياسى » « مخصوص به » شريطة ألا يكون هذا « السائس » عثمان بن الحبلى ، بهذا أوصاه الأغا شاهين وزير الملك الصالح ، وغيره كثيرون ، لأنه أى عثمان رجل جبار لا يصطلى له بنار فى أرض مصر .. لا يبالى من الأكابر ولا من الأصاغر وقد عجزت الحكومة عن مواجهته .. وهو كأنه عفريت من عفاريت سليمان .. وهو من جبابرة هذا الزمان ، وهو كبير عياق مصر ، له من المشاديد ثمانون يجتمعون به فى هذا الزمان ، فى ملعب أحمد بن طولون ، الذى يطلق عليه « مجمع العياق » .. وأهل مصر يوقرونه لقوته وجبروته ، ولا يرهبونه أحدا قدر ما يرهبون إذا سمع أحد باسمه « وقفت اللقمة فى زوره » مهما كانت مكانته فهو أبو عياق مصر بغير منازع كما كانت تطلق عليه أمه « الحبلى » وهو الذى قتل الولاة وطرد الوزراء دون أن يحفل بواحد منهم .. ولا حتى بيبرس ، ولايعمل حسابا لجندى وغير جندى حتى ليبلغ من خوف قضاة مصر منه أن تجعل الحق باطلا والباطل حقا « من أجله ، حتى لصوص مصر » لايخافون من الله مثلما يخافون من عثمان وكذلك « سواس الخيل » وهى طبقة شعبية لايستهان بها وكان كبيرهم لا يناديه الا بعبارة « يا جدى » ويتهيب منه الناس فيتنكبون طريقة ولا يدلون أحد - مهما كان - على بيته اذا كان مطلوبا من السلطة .



عازف الربابة

ومما هو جدير بالذكر ، أن هذا « المتمرد » القادر لم يكن يحترم فى مصر كلها سوى إثنين فقط أحدهما : الملك الصالح نجم الدين أيوب « لكونه ولى الله المجذوب » فى مجتمع يسوده تيار صوفى جارف ، والآخر : الشيخ المعز بن عبد السلام » القاضى العادل الحر .. وهو احترام له مبرراته ومغزاه كما نرى ، ولكن بيبرس لم يأبه لكل هذه التحذيرات ولم يعجبه الا عثمان ، فطفق يبحث عنه وكأنما لذ له أن يغلب هذا الجبار ، ويثبت لنفسه وللناس أنه أقوى منه وأخطر ، ورجل كعثمان فيه هذه الصفات التى ذكرنا لا يسهل عليه أن يخضع لغيره .. وذلك كانت قصة إخضاع بيبرس له من أروع القصص وأحفلها بالمغامرات والعجائب .. وقد بات كلاهما يضمر الشر للآخر .. وينوى الخلاص منه .. فقال بيبرس فى سره : ان استطاع خدمتى والا أقتله وأريح الناس من شره ، هذا كان ضمير الأمير بيبرس ، وأما ضمير عثمان بن الحبلى فان مراده أنه يخدم عنده ذلك اليوم ، ولما يدخل الليل يقتله ويأخذ ما عنده ويروح الى حال سبيله .

وكان كل من يعلم برغبة بيبرس فى « إستخدام » عثمان يفزع إشفاقا عليه ويبادر بتقديم النصح اليه ، إذا شاء أن يفوز بحياته ، لأن هذا الولد جبار عنيد وشيطان مريد .. بتعبير السيرة فى أكثر من موضع ، هذا « الولد » الذى فتن القصاص فى رسم صورته فإذا هو شاب أحمر ، حلو المنظر ، كأنه قالب السكر ، جل سبحان من خلق وصور ، طويل القامة ، غليظ الهامة ، عليه ملابس فاخرة ، وبيده رزة مكتوب عليها « الأجر على الله » وكانت له لحية طويلة ، وشارب كبير يخوف به الناس .. « بتعبير السيرة » ويبذل بيبرس المستحيل فى سبيل إخضاع عثمان له .. حيث جعل بيبرس حياته ووجوده رهنا باخضاع عثمان ولكن عثمان يرفض أن يستجيب لرغبة بيبرس « فهو لا يخدم أبدا ولا عمره خدم الا عند السيدة نفيسة كريمة الدارين وكان عثمان بن الحبلى ، هذا المتمرد « الثائر » يرفض أن يخضع لهذا « الجندى الدخيل » معبرا بذلك عن رفض أبناء مصر لحكم هؤلاء الأجناد « ولكن ثمة مبرر لهذا الخضوع دوما .. ذلك هو « الدين الاسلامى » الذى صهر الناس فى بوتقة حضارية واحدة .. ذلك أن

عثمان عمره ما يخضع الا للسيدة نفيسة ذلك الرمز الروحى والدينى الشعبى . . ومن ثم كان لزاما على السيدة نفيسة أن تتدخل فى أمر هذه العلاقة « الملحمية » بين بيبرس وعثمان . . ذلك أنها كانت تعلم « أن سوف يكون لعثمان على يدى بيبرس شأن أى شأن ويكون اللعب بينهما مشروطا ، تحكمه قواعد الفروسية . . انهما على المستوى الرمزى : السلطة والشعب فى مجتمع متغير نحو الأفضل .

ومن ثم ، تقوم السيدة نفيسة بكل رموزها الشعبية الروحية والدينية بالصلح بين الجانبين ، وتطلب الى عثمان أن يكون خادم بيبرس المطيع ، على طول المدى ، كما تطلب من بيبرس أن يطيع أوامر عثمان ، فانه صحيح النظر ، وأنا ناظرة اليكما بالرعاية والعناية ، وتبشر ابن الحبلى بأن قد انمحى وعده وأقبل عليه سعده بفضل بيبرس ، ثم تؤاخى بينهما بعهد الله وتوثيق ذلك العهد بنفسها . . ويكون ذلك التآخى بينهما ، مصدر دهشة أهل مصر جميعا وعلى رأسهم الوزير شاهين ، ممثلا السلطة نفسها « لان هذا الرجل ـ من جهة نظر السلطة الرسمية الطاغية فى البلاد - جبار عنيد وشيطان مريد ، يقتل النفس المحرمة ، ويؤذى الناس بالمكر ، وإنه ليس له دين ولااعتقاد في يقين وقد قتل لى سبعة ولاة فى مصر ، وطردنى ثلاث مرات ، ولو وقعت فى يده لقتلنى » على حد تعبير ممثل السلطة الرسمية الوزير شاهين أغا .

وفى ضؤ هذا النص ، الذى يحكى رأى السلطة فى عثمان ، انما يؤكد للباحث أن عثمان بن الحبلى ، بتمرده على المجتمع انما كان يعكس الفساد الذى اشترى فى هذا المجتمع ، وبتمرده على السلطة انما يرمز الى تلك المقاومة الشعبية « السلبية » التى ترفض الخضوع لهؤلاء « الاجناد » الذين حكموا باسم الدين ، وعاثوا فسادا فى عرض البلاد وطولها . . ولكن بيبرس يصلح بين عثمان والوزير شاهين ، ويستصدر عفوا عاما عن عثمان ، ويلغى الفرمانات السبعة التى صدرت لقتل عثمان ، أما الملك الصالح نجم الدين أيوب ولى الله المجذوب ، والذى كان يحظى باحترام عثمان بن الحبلى وان جعلت منه السيرة ملكا درويشا « سلبيا » عاجزا عن الاصلاح ومقاومة الفساد الداخلى فقد كان أسعد الناس طرا بهذه المصالحة التى تمت بين بيبرس وعثمان لسبب بسيط ، انه رأى - وكان قد كشفت عنه الحجاب فى السيرة فى هذا التآخى رمزا بارزا للتعاون والتآخى بين السلطة والشعب . . ويعلم جيدا الدور الذى سيلعبة بيبرس بالتعاون مع عثمان فى سبيل تأسيس مجتمع مثالى منشود . . خال من مظاهر الفساد والانحلال . . ومن ثم بارك هذا التآخى الملحمى الخلاق .

ولهذا لا غرو أن نرى الملك الصالح ينصح بيبرس ألا يخالف أمرا بعد اليوم لعثمان بن الحبلى ، وكذلك السيدة زينب ، والخضر عليه السلام وكثيرا من الأقطاب والأولياء ، كلهم ينصحون بيبرس بأن يطيع عثمان بن الحبلى لسبب بسيط ، أن أهل مصر أنفسهم لن يخشوا بيبرس قدر خشيتهم لعثمان بل ان السيدة نفيسة تؤكد ذلك مرارا لبيبرس ، ان « يطاوع عثمان . . فان لله فى خلقه سرا خفيا لايعلمه الا هو أليس هو رمز الشعب الايجابى ، كما سنرى وشيكا ؟

لهذا لا غرو أيضا أن يصبح عثمان « صوت القدر فى السيرة نفسها بعد أن كشف عنه الحجاب وأصبح من أهل الكشف ، فاذا ما خالفه بيبرس وقع فى مكائد مميتة وقاتلة لولا أن يتداركه عثمان فى الوقت المناسب .

ولعل أهم ما يلفت النظر فى هذا البطل المساعد أنه كان « نموذجا لابن البلد الأصيل ، بكل ما يتسم به هذا النموذج من خلال صفات وفضائل ومما يتسم به عثمان بن الحبلى أنه دائما يتكلم « بالكناية » وبخاصة مع الملك الصالح الذى كان يلجأ الى مخاطبته بلغة الدراويش الصوفية فى كثير من الأحايين ، وهو دائم الترديد لأغان ومواويل مصرية ، ذات مغزى موضوعى يكشف عن أمر أو لا ينبىء بحادث . . وهو الى جانب ذلك ، يستعلى بالفكاهة والسخرية فوق الواقع المرير أحيانا ، دائم النكتة يرسلها فى أحلك اللحظات ودائم السخرية . . يتضح ذلك من أقواله وأفعاله وحيله وكيده ، هذا فضلا عما اتصف به من براعة وحذق ودهاء ومنذ أن لزم عثمان بيبرس ـ سائسا عنده ـ فى بداية اللقاء بينهما حتى نراه يعاونه فى كل أعماله ، ويصحبه فى كل اسفاره ، ويكون عينه التى لا تنام وساعده الأيمن ، حتى ليرتقى المناصب العديدة فى الدولة بارتفاع بيبرس نفسه للوظائف المختلفة التى وكل القاص أمرها لبيبرس بغية الاصلاح فاذا نصب بيبرس محتسبا أو كاشفا أو واليا طلب عثمان أن يكون محتسبا أصغر أو كاشفا أصغر أو واليا أصغر . . وهكذا واذا هو الذى يدير جميع شئون بيبرس فى هذه المناصب ويقوم عنه بجميع المهام التى توكل اليه ويخلصه من المآزق . . حتى ان بيبرس لايستطيع أن يقطع برأى دون أن يأخذ برأى عثمان ومشورته . . ومن ثم يرى الدكتور عبد الحميد يونس أن ذلك الدور يكشف عن رغبة دفينة مكبوتة لدى العامة ، فى الاشتراك فى الحكم وقدرتهم عليه ومحاولة اصلاحه . . والحق أن القاص قد استغل شخصية عثمان بن الحبلى ، ابن الحسينية ، القاهرى ، ليرسم من خلاله ومن خلال علاقته بالظاهر بيبرس مظاهر الانحلال والفساد فى المجتمع المصرى ، وفى الادارة المصرية ، وفى نظام الحكم فيها ، ليكشف عن انعزال الحكم بكل أجهزته عن مشاكل أهل البلد الأصليين ، ويعكس فى الوقت نفسه أساليب تقويم هذه الادارة ونظام الحكم معا .

ثالثا
سيرة على الزيبق المصرى
وملحمة المقاومة الشعبية المصرية

قبل أن نشرع فى الوقوف على المعالجة الفنية لهذه السيرة نرى أن نقدم لها ببعض الملاحظات ، منها ان نواتها الادبية بدأت فى حكاية شعبية تسربت الى حكايات الشطار فى الف ليلة ، ومنها ان تكامل هذه السيرة فى مرحلة الغياب الحضارى جعل شيئا من « التفكير الخرافى » و « العوالم السحرية » يسيطران على بعض الاحداث ويؤثران فى

تطورها ، وتحقيق ما تعجز امكانيات الواقع عن تحقيقه ، الى جانب ما تزخر به السيرة من احداث واقعية بطبيعة الحال . . وكانت براعة القاص الشعبى هنا هى المزاوجة بين الواقع (بهزائمه وبشاعته) والخيال (بانتصاراته واحلامه) عن طريق حيلة فنية تتميز بها هذه السيرة ، وتعرف باسم « النفيلة » دون أن يؤثر ذلك فى بعض الأحداث التى ينبغى أن يكون ايقاعها سريعا فى أدب الشطار (ومغامراتهم) أو يقلل من شأن الأحداث الكبرى ، التى ينبغى أن تكون « واقعية » فى بطولة الشطار وأدبهم .

وثالث هذه الملاحظات ، أن ابطال هذه السيرة شخصيات « تاريخية » أى لها وجود تاريخى ، فالزيبق قد تزعم فتنة العيارين ببغداد سنة ٤٤٤ هـ . وكذلك كان أستاذه « أحمد الدنق » (أشطر الشطار الذين رسم السلطان) بتوسيطهم سنة ٨٩١ هـ ، ومن قبلهما معا ، كان البطل الشرير فى السيرة ، أعنى دليلة المحتالة ، اودالة المحتالة على حد تسمية المسعودى فهى شخصية تاريخية ، ذاع صيتها فى القرن الثالث الهجرى ، فى ضروب المكر والحيلة والكيد والشطارة والعيارة ، وضرب بها المثل فى ذلك . ويهمنا هنا أن نشير الى أن أبطال هذه السيرة قد استطاعوا أن يحفروا ـ فى مجال الشطارة ـ أسماءهم فى ذاكرة التاريخ ، شأنهم فى ذلك شأن سائر أبطالنا الملحميين ، مثل عنترة وسيف بن ذى يزن ، ودياب بن غانم وأبى محمد البطال ، والظاهر بيبرس وغيرهم ممن إنتهى البحث التاريخى الى إثبات وجودهم أو بصدد ذلك . . وهذا يوضح الى أى مدى كان الوجدان الشعبى يرى فى إبداعه « تاريخا شعبيا » ينتخب أبطاله من بين « أعلام » التاريخ ، وليس من الضرورى أن يكونوا من أبطال الحرب ، وحسبه أن يشتهر هذا البطل أو ذاك فى بيئة أو طبقة أو عصر ، شريطة أن يرى فيه المثال أو النموذج الذى يطمح اليه . فقد يكون فارساً أو قائداً فاتحاً ، وقد يكون من الحمقى والمغفلين ، وقد يكون من اللصوص الشطار والعيارين والخارجين على القانون ، وقد يكون إمرأة فارسية ، أو عالمة ، أو حتى من جماعات الغجر أو النور أو الغوازى والعياق وقطاع الطريق . . الخ . وقد أورد لنا إبن أياس والمقريزى نماذج من هذا النوع . . وهو أمر سوف تحفل به سيرة الزيبق وسيكون خصمه الأساسى فى السيرة عجوز داهية هى دليلة المحتالة وابنتها الفاتنة « زينب » .

ورابع هذه الملاحظات أن مؤلف السيرة المجهول ، شاء أن يرمز الى إحداث عصره بأسماء عصور خلت ، فاستخدم ملوكا كابن طولون وهارون الرشيد إستخداما روائيا لا يعترف الزمن ، « التاريخ » بل أسقطه من حسابه تماما ، ومن ثم ذهب الباحثون الى أن الشخصيات التاريخية هى مجرد مشجب علق عليه القاص أوزار عصره وإنها تعالج بالقول والفعل ـ شكلا ومضمونا ـ أحداثا ووقائع تاريخية مملوكية وعثمانية ويكفى تناقضا ـ تاريخيا ـ أن أحمد الدنف « أستاذ على الزيبق فى السيرة قد قتل سنة ٨٩١ هـ ، على حين إزدهر مجد تلميذه » سنة ٤٤٤ هـ . اما دليلة أو دالة المحتالة ، فقد شهد القرن الثالث الهجرى عصرها الذهبى فى عالم الشطارة والعيارة . وكذلك الجمع بين الرشيد وابن طولون . . وغيرهم ، وأن يكن لهذا الاختيار دلالاته كما سنرى ، فان الجمع بين المتناقضات التاريخية ، ليس أمرا جديدا على الآداب الشعبية ، ذلك أن العبرة دائما بمغزى التجربة التاريخية ، وهو ما يدفع القاص الشعبى إلى انتخاب أحداث بعينها وشخوص بأعيانهم والجمع بينهم فى زمن روائى وبيئة روائية لا علاقة لها بالواقع التاريخى المتضارب . . الى جانب إصطناع مواقف وأحداث أخرى « خيالية » بطبيعة الحال .

تبدأ أحداث السيرة باشارة ذكية ذات مغزى سياسى ، تشير الى تحكم العجم فى امر الخلافة الاسلامية ، مؤداها ان دليلة بنت شهروان جاءت الى بغداد ـ زمن هارون الرشيد ـ موفدة من عند ملك فارس وبلاد اصفهان العجم ، فى مهمة رسمية تعود على اثرها . . ولكنها لم تعد ، فقد طاب لها المقام ، وتناست المهمة الرسمية المنوطة بها ، وطمعت فى مقدمة درك بغداد فتلاعبت بمقدمها أحمد الدنف مسئول الأمن فيها وأثارت الفوضى والذعر حتى « ضجت مدينة بغداد من مكرها واحتيالها ؟ لانها قهرت أحمد الدنف وأعوانه ، وأخذت منصبه وجلست مكانه ، وكان ذلك الزمان أيام شطارة وزلاقة وكان الناس تترقى عند الملوك بالشجاعة والعياقة ، فيحبها الرشيد ، وعظم أمرها وقلدها وحاق الذعر ، ورواح يستشيرها فى تدبير المملكة ، وكان أهالى بغداد يخافونها . . ولما صارت صاحبة النهى والأمر عزمت على قتل أحمد الدنف خوفا من أن يسترجع منها محافظة الدرك ، فهرب مع من يلوذ به من المقدمين والأبطال .

وهكذا انهزم أحمد الدنف ، أمام هذا الغريب الدخيل ، أو دليلة الفارسية ، وبدلا من أن يقف الخليفة الى جانبه فى صراعه ضدها خذله وتخلى عنه على حين قرب دليلة منه وعظم أمرها ، فقلدها هذا المنصب الأمنى الخطير ، بل مضى الخليفة أيضا يغض النظر ، غير آبه بمؤامراتها المعلنة وغير المعلنه التى شرعت تحيكها ، ضد أحمد الدنف الذى اضطر حينئذ الى ترك بغداد ، دون أن يجد الخليفة فى ذلك حرجا . بل حماية له . . وهكذا فقد أحمد الدنف دوره فى حماية بغداد . . وقد وصفته السيرة بالدهاء والذكاء وعلو الهمة . . وكذلك وصفت رجاله من المقدمين الشجعان والشطار والعياق والفرسان والعيار الذين كان عليهم (وظائف الدولة والمحافظة) (على الأمن) وكانت محافظة البلاد فى تلك الأيام فى ادارة الذعر فى بغداد وحلب ودمشق ومصر) .

وهكذا أيضا نجح رسول العجم فى فرض نفسه على الخليفة ، بعد أن سلب من رجاله مقدمية درك بغداد ، اكثر المناصب الداخلية حساسية وخطورة (سيادة القانون او غياب القانون) كما سبق ان سلب الناس حتى ضجت بغداد . . وأصبح مقربا من الخليفة (السلطة ـ الشرعية) ما دام الزمان أيام شطارة وعياقة للوصول الى المناصب العليا وبادر هذا الرسول الأعجمى فتخلص من الأبطال ومنهم أحمد الدنف ،

وبعض أبطاله ومنهم « المقدم حسن » الذى كان قد سبق له ان تولى مقدميه درك مصر ، قبل ان ينجح مقدمها الحالى « صلاح الدين الكلبى » فى الاستيلاء عليها وطرده الى العراق . . فلما وصل مصر طارده صلاح الدين ، فاضطر للاختفاء وقطع الطريق . . ثم تزوج خفية أيضا بنت قاضى الفيوم الشيخ نور الدين ، وكانت تدعى « فاطمة الزهراء » وهى كما رسمها القاص « لها قلوب الشجعان وفتنة الحسان . . ولا تتزين الا بزى الفرسان ، وكان زوجها يحبها لجمالها وشجاعتها » . . وراح يشن غاراته على خصمه ، فقطع الطريق ونهب الأمراء وسوق التجار حتى ضجت القاهرة ، وعبثا حاول أعوان صلاح الدين الكلبى القبض عليه فإشتهر أمره وذاع ، فبلغ ذلك عزيز مصر ، أحمد بن طولون فبعث اليه « منديل الأمان » وجعل مقدمية الدرك مناصفة بينه وبين صلاح الكلبى الذى انتهز فرصة الصلح المعلن ، ودس له السم فمات فتضطر زوجة حسن للإختفاء فى بيت أبيها حتى لا تطولها يد صلاح الكلبى أو أحد اعوانه من أرباب الشر والفساد ، وفى فترة اختفائها تضع حملها من زوجها حسن . . « ولدا ذكرا كأنه فلقة القمر » تبدو عليه مخايل الذكاء والعبقرية والنجابة ، كما يقول الراوى ، فسمته « علياً » وشرعت تعده اعدادا فروسيا يليق بولدها المكلف بالثأر لأبيه . . وباستعادة مقدمية درك مصر التى مات أبوه فى سبيلها . وكانت قد بعثت به أول الأمر ، لتلقى التعليم على يد شيوخ مشهود لهم . . ولكن عليا يرفض مثل هذا النوع من التعليم ويسخر به وبشيخه فى الكتاب والأزهر ويترثب الى الحركة والانطلاق شاعرا بعبثية الحياة وهى تمور من حوله بمظاهر الظلم والبؤس والفساد والكبت والاذلال ويتمرد على شيوخه وما يرددون من علم وفقه ، لا وجود عمليا له الا فى كتبهم البالية . بل يتمرد أيضا على نصائح أمه وجده . . ولا يجد له متنفسا عن غمومه وأحزانه الا فى أرض الرميلة وقرة ميدان « حيث يتصارع الفرسان ، ويتبارى أرباب الحيل ، ويتنافس الشطار المصارعون والحواة » .

تبدأ المرحلة الثانية فى حياة الشاطر على الزيبق ، وقد بدأ يتجاوز مرحلة الملاعيب الموجهة ضد الأفراد الى الملاعيب الموجهة ضد السلطة ذاتها على كافة مستوياتها ، ويكون أول ملعوب له هو سرقة بعض صناديق الذهب والفضة من خزانة العزيز (قاعة الذهب) فيصل الامر الى عزيز مصر ، الذى يعهد بأمر التحقيق فى ذلك الى وزيره الاكبر بعد ان فشل صلاح الدين ـ مقدم الدرك ـ فى القبض على لص الخزانة ولا يملك الوزير إلا إن يتعهد بالقبض عليه ، مستهينا بأمر الزيبق ، شريطة أن يعلن صلاح الدين عن فشله وعجزه ، وبذلك يكون الوزيرـ ومعه مائة من رجاله ـ قد زج بنفسه فى هذا الصراع ، فيتوجه الزيبق بحيله وملاعيبه إليه ، فيتنكر فى شكل الغلام الذى يتلقى الوزير فى داخل غرفة نومه على فراشه (؟) حتى إذا ما إطمأن الوزير إلى غلامه وشرع يخلع ملابسه مد الزيبق يده وقبض على عنق الوزير ، وكشف عن هويته .

ومما جاء فى وصفه على لسان عزيز مصر « وهو يخلع عليه » .

وقد تعجب من فعاله وصغر سنه : والله أنك لسيد الفصاحة والبلاغة وقد فاقت الأبطال فى الحرب والطعان وقوة الساعد والجنان ، وعلوت على العياق : والشطار بالعياقة والشطارة والزلاقة ، وبمثلك تفتخر الملوك ويشرع القاص ، ينتصر لإنتصاره ويصف فيه الآباء والشمم والغيرة والجود والسخاء والوفاء والمروءة والعفو عند المقدرة وحلاوة النكتة وخفة الروح ونجدة الملهوف ونصرة المظلوم ، وعون المحتاج ، ومساعدة الضعيف ، واكبار المرأة وعفة النفس وجمال الشكل وبهاءا وحسن الهندام وايثار العدل . . وبغض الظلم . . (صفات المثال التى تكشف الأحداث والمواقف عن مضمونها وتكاملها عند هذا البطل الشاطر) .

وبهذا الأمل فى العدل والانصاف احب الجميع الزيبق . . مقدم درك مصر الجديدة ونكاد نشعر أن الحكاية إنتهت . . والحق أنها بدأت ، ذلك أن المعيار الفنى لسير الشطار وحكاياتهم يستغل تقليدا فروسيا وإجتماعيا شائعا بين الشطار وطوائفهم يعرف باسم النفيلة ، أو «الحلوان» أو « الكرامة » ، واذا كانت سيرة الظاهر بيبيرس قد استخدمت مصطلح نفيلة (بين طبقة الفدوية) فإن سيرة الزيبق استخدمت مصطلح « كرامة » ومصطلح « نفيلة » معا ، على اختلاف بين طبقات السيرة المختلفة . والكرامة هنا أو النفيلة ليست مجرد مكافأة مادية يقدمها العضو الجديد ساعة أن ينضم لزملائه القدامى . . ولكنها أكبر من ذلك ، إنها دليل ملموس لمدى ما يتمتع به الشاطر الجديد من قدرات ومهارات ، حسية ومعنوية ، واقعية وغيبية . انها إذن بمثابة نوع من الاختبارات المعروفة فى التراث الشعبى ، التى يكاد يكون اجتيازها ضربا من الخوارق والمستحيلات إلا على البطل ـ الذى لابد له فى هذه الحالة ان يمتلك من القدرات النفسية والعقلية والجسدية والغيبية (الذخائر المطلسمة) التى تؤهله لاجتياز هذه الاختبارات . وعلى العضو الجديد ان يمر بها ، وان يؤدى هذه الكرامة دليلا على مدى ولائه للجماعة وطاعته واستعداده للتضحية من أجلها ، وهى ايضا برهان على قدراته وكشف لمهاراته ، فهى من هذه الناحية اختبار للقدرة والطاعة معا تمهيدا لتحديد دوره ومكانته بين هذه الجماعة وهى حيلة فنية شائعة فى سير الشطار أو (حكاياتهم المركبة) يتوسل بها القاص للدخول فى حكاية جديدة . . اذ مع كل كرامة أو نفيلة اختبار جديد . . ومع كل اختبار مغامرة جديدة وهكذا . فى ضوء هذا التقليد يرفض مقدم درك مصر السابق ، صلاح الكلبى أن يتنازل للزيبق عن مقدمية مصر ، تحقيقا لأوامر عزيز مصر ، ما لم « يعمل لنا الزيبق كرامة حسبما جرت فى مثل ذلك عوائد الذعر الكرام (١٥٤) ولا يملك الزيبق إلا أن يستجيب « لعوائد الذعر الكرام ، فطلب صلاح الكلبى ـ أمام العزيز والوزير ـ أن يأتى الزيبق « بصندوق التواجية من الجزيرة المرصودة فى بلاد السودان » وبين دهشة العزيز ووزيره ، وجزع الأم ويقينهم بأن صلاح الكلبى لا يقصد إلا هلاك الزيبق يقبل الزيبق هذا التحدى المحفوف بالمخاطر المميتة . وعلى الرغم من تحذير فاطمة الزهراء لولدها ـ فالجزيرة ذاتها مرصودة ـ فان الزيبق يرفض أن

يتراجع ، وعندئذ تنصحه الأم أن يقضي ليلته فى ضريح السيدة زينب خفيرة مصر (الرمز الدينى) ، عساها ترشده الى موضع هذه الجزيرة المجهولة ، وتمده بالذخائر اللازمة لذلك ، وصدق ما تنبأت به الأم فرأى السيدة زينب فى المنام « تدله على موضع الجزيرة وكيفية التغلب على طلاسمها ، شريطة ان يمتلك قلبا اقوى من الصوان » .

يتوجه الزيبق فى صبيحة اليوم التالى الى المدينة أو الجزيرة المرصودة يتبعه خفية بعض رجال الدين الكلبى ، عسى ان تسنح لهم فرصة لاغتياله .. وتبدأ مغامرة جديدة من امتع مغامرات السيرة ، الحافلة بالمفاجآت والمخاطرات والحب والحرب والغدر والخيانة والوفاء والممكن والمستحيل والسحر والخوارق والطلاسم ولا سيما فى العالم الزمرد والماس والياقوت والجواهر الى جانب تقاليد الفروسية والشطارة والعياقة والى جانب الحروب القومية وانتصار الزيبق فيها لصالح السودان بطبيعة الحال ، حتى اذا ما عاد الى مصر حاملا صندوق التواجية استقبله عزيز مصر « ببيرق الذعر » ثم هنأه معترفا بأنه « سيد العياق والشطار » ولكن انصار صلاح الكلبى لا يعترفون ، ويطلبون ان يأتى الزيبق - هذه المرة - بكرامة لهم ، فيقبل الزيبق التحدى ، وتكون مغامرة هى اقرب الى عوالم الحكاية الخرافية ، والطريف اننا سنجد أيضا فى عالم الجن ملاعيب ومناصف كتلك التى نراها فى عالم الشطار (باعتبارها معيار البطولة آنذاك) .

عاد الزيبق بعدها « سالما غانما » فأمر العزيز - ثانية - أن ينادوا باسم الزيبق ، وانه صار مقدم درك مصر ، وقائد الذعر ، وفرح به أهالى مصر وكان ان استتبب الأمن فى البلاد ، ورفع الجور عن العباد ، وظل الحال على هذا المنوال قرابة عام يشرع القاص بعده فى إنشاء مواقف وأحداث ، تستوعب أخبار شطار آخرين ، وان كانت غايتها الظاهرية تأكيد قدرة الزيبق ويقظته فى المحافظة على أمن البلاد .. وليس القاهرة وحدها ، فينتقل به الى الأقاليم ، ويصطدم كثير من الأبطال الشطار ، فان كانت غايتهم نبيلة ، ضمهم الزيبق الى رجاله ، وان كانت غاياتهم عدوانية دموية قتلهم الزيبق وكان أول من ظهر من شطار الأقاليم بلية من بليات اسمه على بن أحمد الزيات ويبرر القاص سبب خروج هذا « العايق الجديد » بطموحه فى نيل ما ناله الزيبق من مجد وفخار ، فأراد أن يلعب عليه ، حتى يأخذ منه المقدمية . وبعد عدد كبير من المناصف والملاعيب والحيل والمغامرات التى تكشف عن دهاء هذا « العايق الجديد » يتمكن الزيبق منه وحينما يقف على نواياه ، وبعد أن تأكد من شجاعته لم يقتله بل « تآخيا » معا ، وأخذه الى عزيز مصر وطلب له الأمان ، وشده مقدما ، وجعله من صفوة الأبطال المقربين « وعندئذ طلب أنصار الزيبق أن يأتى لهم بالنفيلة أو الكرامة » فى عادة مرعبة عندهم فى هذا العصر « وتكون الكرامة هذه المرة » أن يذهب فى الليل الأدهم ويدق مسمارا وطاقية فى داخل الحمام المطلسم ، فأجابهم الى طلبهم بعد فصل حافل بالمخاطرات .

ولا يكاد الحال يستقر قليلا حتى أضطرب الأمن لظهور عايق جديد أوشك بفعاله أن يهلك العباد ويشيع الفوضى فى البلاد أيضا هذا العايق هو « ابراهيم الأتاسى فارس فرسان المغرب » وقد جاء لتخريب مصر ، بعد ان خرب تونس ، بسبب ابنة عم له ، كان قد أحبها وعقد قرانه عليها ، فلما سافر فى بعض شئونه طمع فيها ملك المغرب[1] ففر بها أبوه الى مصر خوفا من بطشه ، غير ان عزيز مصر طمع فيها أيضا وأراد أن يجعلها من جملة زوجاته وجواريه (:) فاستكبر عزيز مصر هذه الفعلة فقتله ، وعلم ابنه ابراهيم بالقصة كلها فجاء ينتقم لشرفه وزوجته وولده .. ولكنه أيقن ان الوصول الى عزيز مصر محال - ما دام الزيبق يحمى حماه - فاصطدم بالزيبق أولا ، ولكن وبعد الكثير من المغامرات الرائعة ذات الطابع الفروسى بين البطلين « تآخيا » فى موقف فروسى نبيل يشى بما يسود بيئة الشطار من قيم وتقاليد وفهم بطبيعة اللعبة كلها .. وعندما علم الزيبق بقصة ابراهيم الأتاسى وقف الى جانبه ، متحديا عزيز مصر « الظالم » حتى أفرج عن عروس ابراهيم ووافق على زواجهما ، ولكنه ، أى العزيز ، لم ينس هذا الموقف للزيبق ، وأيقن انه خطر عليه (لوقوفه مع هذا الخارجى المغربى) وشرع يتآمر فى الظلام للخلاص من الزيبق لولا أن أنقذه فى كل مرة هذا الخارجى نفسه وعندئذ « شده الزيبق من جملة مقدميه » فطلب اليه أنصار الزيبق « الكرامة أو النفيلة » وغالوا فى طلبهم ، فأشفق الزيبق على صاحبه ، ولكنه رضى أن يفعل ما طلبوه منه ، وهو قتل المارد ذى الرؤوس السبعة .. فلما عاد سالما غانما أيقن سائر المقدمين بمهارته وقدراته .. ولم يعترض أحد على الزيبق ، حين « سلمه قاعة الذعر وجعله كبيرا عليهم » واستتب الأمن بعد ذلك ثلاث سنوات .

وتبدأ حلقة جديدة فى القصة بظهور « شيخة زاهدة » فى بلاد مصر . شرعت تلعب مناصفها - متنكرة - وتوالت ملاعيبها ، حتى نالت فى بعضها من ابن عزيز مصر نفسه .. وكان ان « ضجت أرض مصر بها وبحيلها ومكائدها دون أن يتمكن أحد من الوقوف على حقيقتها .. ولم تكن هذه المرأة الزاهدة سوى « دليلة المحتالة » مقدمة درك بغداد التى وصفتها أم الزيبق بقولها : « انها حية رقطاء ، تتحكم فى بغداد على أربعة وعشرين ألف زاعر » .. كانت هذه الداهية قد طمعت فى مقدمية مصر ، بعد أن نالها الزيبق ، فجاءت الى مصر متنكرة فى ثياب الزاهدين ، ثم اختفت ببيرة صلاح الدين الكلبى - وكان صديقا لها قبل عزله فاستغلت أحقاده الكامنة وشرعت تؤلبه على الزيبق من جديد ، وتغريه بالمال والسلطان والسيادة .. حتى وافق على التعاون معها ضد الزيبق ، وعمل لها « جاسوسا » يعينها فى معرفة أخبار الزيبق وتحركاته - وكان صلاح بحكم صلته بالسلطان فى موضع يسمح له بذلك - وتتمكن دليلة أكثر من مرة من الزيبق - فى كثير من حيلها الجهنمية » - وكادت تقضى عليه فى كل مرة ، لولا العين الحارسة ، والأم المنقذة ، فاطمة الزهراء ، التى كانت تتدارك ولدها فى الوقت المناسب . وذلك فى عدة مشاهد حافلة بضروب الكيد والشطارة والمخاطرة تعد من أمتع ما ورد فى السيرة .. وتتطور الأحداث سريعة

فيقتل صلاح الكلبى لخيانته ، وتفر دليلة قافلة الى بغداد مدحورة . الى حين .

وعندئذ ـ فقط ـ يدرك الزيبق أن أمن مصر مرتبط بأمن بغداد ، بل أنه يبدأ من هناك ومثلما هو مرتبط بأمن الشام ، سواء بسواء ، كما تكشف الأحداث وشيكا . . ويبدأ فى التخطيط لأخذ مقدمية بغداد من هذه المحتالة التى وصفتها السيرة فى صفحاتها الأولى بأنها من بلاد العجم وأنها أحتالت حتى اغتصبت مقدمية بغداد لنفسها من أصحابها الشرعيين . .

وتكشف السيرة عقب ذلك ما يسود بين الأنظمة العربية من شكوك ومخاوف فلا يكاد يصل الزيبق الى دمشق ـ فى طريقه الى بغداد حتى يخشى « ابن السكرى ، مقدم درك دمشق ، من نزول الزيبق دمشق ، ويظن انه آت ليلاعبه ويجرده من منصبه . ولكن الزيبق يطمئنه ، بل يقف الى جانبه ضد الأعراب الثائرين عليه – وكانوا قد جعلوا دمشق جحيما لا يطاق – وينظم صفوف الزعر ، ولا يترك مدينة دمشق الا « بعد أن عمر بها قاعة الزعر ، ورتب لهم معاشات ، وجعلها نظير قاعة مصر » فهم وحدهم القادرون على حماية أمن البلاد ، وتستغل دليلة الشك القائم بين الأنظمة العربية ، فتصطنع خاتما مزورا شبيها بخاتم الخليفة ، وتبعث باسمه رسالة الى ملك الشام يلزمه فيها برأس على الزيبق ، ولما كان ابن السكرى خائفا حاقدا ، متحالفا أصلا مع الأعراب ضد تجار الشام ، فانه يخضع للموجة ، حتى يغادر الزيبق الشام . . ولكن أمره ينكشف حين حاول الغدر بالزيبق بعد وصول رسالة الخليفة . . فما كان من الزيبق الا أن قتله بعد أن تأكد من تآمره . . وأختار بنفسه مقدما جديدا لدرك دمشق وسلمه وجاق الزعر وقاعتهم ، وظلوا « تحت يده » فى المراحل التالية من أحداث السيرة .

فاذا ما عاد الامن الى دمشق ، انطلق فى طريقه الى بغداد . وفى كل مرحلة من مراحل الطريق يقع الزيبق ضحية « ملعوب » جديد لدليلة ولكنه نجا منها جميعا حتى وصل الى بغداد . . حيث تبدأ أروع فصول السيرة امتاعا وأحفلها بضروب الكيد والحيل والمغامرات وتتكون من أربعة عشر ملعوبا « سبعة من البطالة وسبعة من العمالة » . وصار الرشيد حكما بينهما فى معظم هذه الملاعيب والحيل . وكان ذلك صدى تاريخيا لبعض مأثر عن بعض خلفاء العباسيين من اعجاب وكلف بحيل هؤلاء الشطار والعياقين الذين كانوا يتبارون فيما بينهم أمامهم ، حتى يحظو باعجابهم ، والعفو عنهم ، على نحو ما مر بنا فى مباراة أحد الشطار الذى تحدى بختشيوع الطبيب فى مجلس المتوكل عند حديثنا عن شطار ألف ليلة . وهذه الملاعيب أو المكائد أو الحيل الأربع عشرة لا يصلح معها تلخيص أو اشارة ، فمن شاهد فعليه أن يلتمسها فى السيرة مباشرة . وهى تنتهى جميعا بانتصار الزيبق ، بفضل أمه « سيدة الرجال » فى مصر ، التى جاءت خلفه لتحميه من مكر دليلة ، ويظل التأييد الشعبى فى بغداد للزيبق الذى سانده فى صراعه مع دليلة ، كما أنضم اليه سائر رجال « أحمد الدنف » الذين كانوا قد آثروا البقاء فى بغداد بزعامة عيار منهم يدعى « عمر الخطاف » على حين برز الى مسرح الأحداث مع دليلة أخوها زريق السماك ، وابنتها الفاتنة زينب .

تبلغ أنتصارات الزيبق مسامع الرشيد ، فلا يملك الا الاعجاب بهذا الشاطر الجديد الذى « هد حيل دليلة » وتتتابع أخبار الانتصارات ، ويزداد حب الخليفة واعجابه بالزيبق (بقدر عجزه أمام بطش دليلة صاحبة السلطة الفعلية فى بغداد) . . فيبعث بمنديل الأمان ولكنه أمام عجزه عن التخلص من دليلة يجعل مقدمية درك بغداد مناصفة بين الزيبق ودليلة ، فترضخ دليلة مؤقتا ، وأخوها زريق « مقدم درك أرض العراق » الذى يطالب الزيبق بعمل الكرامة أو النفيلة ، حتى اذا ما نجح فى تحقيقها ـ مرة بالشطارة والزلاقة ومرة بمساعدة أخت له من الجان كان قد تآخى معها لمعروف صنعه معها من قبل – طالبته دليلة هذه المرة بعمل كرامة ونفيلة من نوع خاص . . ولها مغزى خاص . . هى أن يحضر لها « تاج كسرى الموجود عند الشاه دومان فى مملكة أصفهان العجم » ، (التى تنتمى اليها دليلة) وبذلك تتصاعد أحداث السيرة من الصراع الداخلى الى الصراع الخارجى بين العرب والعجم ، وهذا صراع لن يفصل فى السيرة ـ فيما بعد ـ الا السيف نفسه .

تدفع فاطمة الزهراء ذاتها ولدها لتحقيق هذا المطلب « ولو تجرع من أجله كأس الحمام » بعد أن تأكدت من تصميمه على احضار تاج كسرى (رمز السيادة عند العجم) وتذهب معه ، وتحميه من مؤمرات دليلة ومكائدها ، وكانت قد سبقته الى مملكة أصفهان ، لتكشف ألاعيبه وتقبض عليه . . وبعد مغامرات طويلة ينتهى الأمر بنجاح الزيبق فى أحضار التاج الكسروى فلما سلمه للخليفة هارون الرشيد أمر بتسليمه مقدمية بغداد ، وشد عمر الخطاف ، « باش شاويش » فقامت دليلة وسلمت الزيبق وجاق الزعر ، على الرغم من أنفها ، « وكان ذلك اليوم عندها كيوم حتفها » . وأمر الخليفة أن ينادى فى الأسواق ان مقدم درك بغداد هو الشاطر على الزيبق . . وانصرفت دليلة تكاد مرارتها « تنفقع » وهى تقول لأخيها زريق : لا بد من قتل الزيبق ، ولو فقدت حياتى .

كان ذلك ايذانا بنهاية مرحلة من مراحل الصراع بين النفوذ العربى والعجمى على السلطة فى بغداد . . انتهت بأن استرد الشاطر على الزيبق السلطة من أيدى العجم . . وحدث خلالها أن مات عزيز مصر ، فتولى ابنه الناصر مكانه بعد مباركة الرشيد الذى استشار الزيبق فى هذا الأمر فوافق « ولم يكن الرشيد يعقد أمرا بغير مشورته » .

كذلك كان وصول الزيبق الى السلطة ايذانا ببداية عهد جديد قوامه الأمن والاستقرار والعدل والانصاف ، وضجت بغداد بالدعاء للزيبق والخليفة معا . وتمضى الأيام بالرعية آمنة مطمئنة ، ينوى بعدها الزيبق أن يتزوج من زينب بنت دليلة بعد قصة حب طويلة رائعة ورامزة فى الوقت نفسه . . وتحين أول فرصة لدليلة لتنتقم لنفسها من الزيبق فتملى شروطها على الزيبق ، اذا شاء أن يقترن بابنتها زينب التى لم تكن الا « مجموعة من الكرامات » على عادة الشطار فى هذه السيرة

فوافق الزيبق على شروطها ، وكان أول شروطها أن يحضر لها « القفطان الذهبى المطلسم الذى يمتلكه اليهودى عزرو فى مدينة صفد » وتدخل السيرة بهذا الشرط فى حلقة كبرى من حلقات السحر تنتهى ، بفضل حماية فاطمة الزهراء لولدها ، بالنجاح والقضاء على هذا اليهودى وسحره والاستيلاء على أمواله التى لا حد لها ، (وكان الخليفة لا يخشى أحدا فى المملكة ـ كما تقول السيرة الا هذا اليهودى الساحر ، الفاحش الثراء) . على حين كانت دليلة التى لا تريد لهذا الزواج أن يتم قد ذهبت الى ملك الموصل الأمير رستم ونجحت فى إغرائه بالهجوم على بغداد والاستيلاء عليها فى غيبة الزيبق الذى كان لا يزال فى صفد ، حتى اذا ما عاد الزيبق وجد الجيوش تحاصر بغداد فاشترك مع رجاله الزعر والشطار فى صد الهجوم وانقاذ بغداد من هذا الحصار .

تأبى دليلة ان تستسلم ، فشرعت تثير الفتن فى الأمصار الاسلامية ، وبخاصة فى مصر والشام وتكاد تحقق نجاحا حقيقيا فى بعض المدن الاسلامية مستغلة فى ذلك طموح كثير من الشطار العياريين ، وتمردهم ، لولا أن تمكن منهم الزيبق جميعا – بعد ثمن باهظ ـ وتمت « المؤاخاة » بينهم ، وتوحيد صفوفهم جميعا ، ولا ينسى القاص أن يكون لكل واحد من الشطار الأبطال « كرامة أو نفيلة » تتبعها مغامرة شائقة مثيرة . وتوقن دليلة حينئذ بفشلها فى تحقيق النصر على العرب من الداخل بعد أن كشف الزيبق دورها وأهدافها فى الفتن الداخلية ، وعندئذ تنقل الصراع الى المستوى الخارجى فتلجأ الى ملوك العجم (ملك شيراز وملك كرمان ، وملك أصفهان) بعد أن تسرق أبناء الخليفة (الأمين ثم المأمون) وتسرق لهم أيضا أبطال العرب وعلى رأسهم الزيبق «ومقدمى الزعر الكبار (بواسطة التخدير بالبنج) حتى اذا ما اطمأن ملوك العجم الى ان بغداد الآن مدينة مفتوحة ، دخلوها بجيوشهم ، على الرغم من وصول نجدات عسكرية من مصر والشام والمغرب ، لكنها جميعا كانت تفتقد « القيادة الحكيمة » التى يمثلها فى هذه السيرة « على الزيبق » وكل ما تفعله هذه الجيوش هى أنها تعوق تقدم جيوش العجم للاستيلاء على سائر الأمصار ، حتى تتمكن الأم المنقذة « فاطمة الزهراء » من انقاذ ولدها وأبطال المسلمين ، وتعود بهم وبأبناءالرشيد الى بغداد ، وعندئذ تنقلب دفة القتال لصالح العرب ، وتنهزم جيوش العجم ، ويعود الرشيد الى عرشه المسلوب فى بغداد ، بفضل الزيبق وأمه « سيدة الرجال » .

عندما تتأكد دليلة من فشل ملوك العجم ـ وقد صورتهم السيرة مجوسا ـ لجأت الى قيصر الروم ، صاحب الجيوش الجرارة ، وراحت تستغل فيه النعرة الدينية حتى إذا وافق ، وتكررت خطوط المشهد السابق ، فسوقت له أبطال المسلمين وعلى رأسهم الزيبق وأبناء الخليفة ـ عن طريق تخديرهم بالبنج ـ وبذلك شلت حركة المقاومة ، فطمع القيصر فى بلاد المسلمين ، وكادت بغداد تسقط أمام جحافل الروم ، لولا أن تم انقاذ الزيبق والأبطال . . حيث يستعيد الجميع توازنهم وتوحيد صفوفهم وتحقيق النصر على الروم . وعندئذ يتأكد الخليفة ان « اس البلاء » ـ بتغيير السيرة ـ يكمن فى وجود دليلة وزريق وأمثالهما من عناصر الشر فى الداخل ، فيلقى الجميع جزاءهم ، ويتزوج الزيبق من زينب وينتصر الحب على الشر . .

واذا كان على الزيبق المصرى رمزا حيا وجمعا مجسد لروح الجماعة الشعبية فى مصر ، ومحققا لأحلامها فى الخلاص القومى وتحقيق مجتمع الأمن والأمان فى هذه السيرة الفريدة ، فإنه ليس محض مصادفة أن تجرى فى عروقه الدماء العربية ـ من حيث الأب ـ والدماء المصرية ـ من حيث الأم ـ وليس محض مصادفة أيضا أن يكون الزيبق الذى أكدت السيرة على مصريته من حيث المولد والنشأة والتكوين (الاعداد الفروسى) (وثقافة الشطار وآدابهم) وليس محض مصادفة ـ للمرة الثالثة ـ أن يتجاوز دور الزيبق وبطولته فى المقاومة حدود « مصريته » الجغرافية والسياسية الى آفاق أمته العربية دفاعا عن « بر الشام وأرض العراق » وتحقيقا لآمال أمته ، وألا ينتهى دوره البطولى والمبدئى الا بعد أن يتحقق العدل والانصاف (بالمعنى السياسى والاجتماعى والأخلاقى) على يديه والا بعد أن يستعيد السلطة الشرعية فى البلاد الى أصحابها الحقيقيين (الخليفة) من أيدى مغتصبيها من العجم وعملائهم ، (الاستعمار وأعوانه اذا شئتما استخدام تعبير معاصر) وذلك هو دور مصر وقدرها التاريخى فى هذه السيرة وغيرها من السير الشعبية .

أما فاطمة الزهراء ـ أم على الزيبق وابنة قاضى الفيوم وممثل العدالة فى مصر ـ كأنها ـ دون ريب ـ أم رائدة ، منقذة ، حامية ، وهى داعية بدورها ورسالتها القومية فى السيرة (لهذا فلا غرو أن تذكر بايزيس ودورها فى الأسطورة المصرية العالمية المعروفة) ومن الطريف انها الشخصية الأساسية التى لم تمت فى السيرة ، برغم تعرضها للموت كثيرا وكثيرا ، وقد ظلت وراء ولدها « على » حافزا حيا ومدافعا حقيقيا ـ بقوة السيف ـ فى كل مراحل حياته ، ليس فقط من أجل الثأر لأبيه (زوجها) الذى اغتالته قوى الشر فى السيرة ، وانما من أجل الثأر لشعب مصر كله ـ والعرب معا ـ من هذه القوى الشريرة الداخلية والخارجية على السواء ، ولا يهدأ بالها الا بعد أن يتم القضاء على هذه القوى وتطهير البلاد منهم ، والا بعد أن تتأكد من أن ولدها ـ الزيبق ـ قد انتهى من أداء رسالته القومية المنوطة به .



المثل والفزورة فى التراث الشعبى المصرى

بقلم : الأستاذ الدكتور/أحمد مرسى



لعل المثل الشعبى أكثر أشكال المأثورات الشعبية التى حازت اهتمام الدارسين فى مختلف فروع الدراسة الأدبية الشعبية إلا نُتفا قليلة هنا وهناك ، فى شكل مقدمة لإحدى مجموعات الأمثال ، أو فصل دراسة عامة عن المأثورات الشعبية .

وتأتى أهمية دراسة الأمثال الشعبية من الأسباب العامة التى تدفع إلى الاهتمام بالمأثورات الشعبية عموما ، فالمثل - لا شك - أحد الأجزاء الرئيسية فى بناء الابداع الشعبى ، بل لعلها أكثرها انتشارا لعدم ارتباطه بمناسبة خاصة ذات مراسيم متفق عليها ، وانما تنبع الحاجة إليه أو إلى ترديده من الموقف أو التجربة التى يمر بها الإنسان ، وتحفزه إلى البحث عما يلابس هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به ، أو يبررها من خلاله .

ويبدو أن المثل الشعبى لم يكن على هامش الاهتمام عند الدارسين العرب فحسب ، بل إنه لم يحظ بالاهتمام كغيره عن ألوان المأثورات الشعبية كالحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية مثلا ، على الصعيد العالمى أيضا .

والمثل عبارات متداولة بين الناس (أو الشعب) تتصف بالتكامل ، ويغلب عليها الطابع التعليمى ، وتبدو فى شكل فنى يرتفع درجة عن الأسلوب العادى . وهو جملة محكمة العبارة تتداول أو تشيع فى مأثورات الناس على أنها قول حكيم ، وهو عادة يشير إلى وجهة الحدث أو يلقى حكما على موقف ما .

وتصف المصادر العربية المثل بأنه « نوع من أنواع الأدب ، يمتاز بإيجاز اللفظ ، وحسن المعنى ، ولطف التشبيه ، وجودة الكناية ، وأن الأمثال فى كل قوم خلاصة تجاربهم وبحصول خبرتهم » كما تتميز عن غيرها من أنماط التعبير بالإيجاز ولطف الكناية وجمال البلاغة .

وهكذا ، يمكن لنا أن نستشف من هذه التعريفات أنها قد ركزت على نقطتين أساسيتين أولاهما : شكل المثل ، وثانيتهما : وظيفته ، وان كانت التعريفات العربية قد ركزت على الشكل أكثر مما ركزت على الوظيفة ، كما أشارت إلى مضمونه فى عبارات من مثل أنــه « ضرب من ضروب التعبير مما تزخر به النفس من علم وخبرة وحقائق واقعية ، وأنه بهذه المثابة يختلف عن الشعر الذى يعد الخيال عنصرا أساسيا فيه .

إن المثل عبارة قصيرة تأخذ شكل الحكمة تلخص حدثا ماضيا ، أو تجربة منتهية أو خبرة مشتركة ، وموقف الإنسان والجماعة من هذا الحدث أو التجربة أو الخبرة ، فى أسلوب غير شخصى .

إن أصل المثل الشعبى مبهم وغامض شأنه شأن الكثير من أشكال التعبير الفنى الشعبى ويفترض الباحثون أن بعض الأفراد صاغوا أفكارهم فى كلمات ، إقتطعوا منها جزءا ، وكانت النتيجة ملاحظة محكمة مختصرة ، أو صورة معقولة للحقيقة ، ثم تشيع هذه الملاحظة ، وتنتقل بين الناس وأثناء عملية الانتقال ، تعاد صياغة هذه الملاحظة أو العبارة ؛ لتستقر بعد ذلك فى وجدان الناس على أنها مثل شعبى ، فالعبارة البسيطة أو الجملة المعبرة عن الموقف يقولها فى البداية شخص واحد ثم إذا أعجبت الناس وطابقت روح اللغة ، قالها الكثيرون بعد ذلك ورواها كل المنتمين إلى الجماعة اللغوية .

إن نسبة المثل الشعبى إلى شخص بعينه ، أمر غير ممكن ، وحتى إذا حدث أن كان ذلك ممكنا فى وقت من الأوقات ، فإن كثيرا من الشك يمكن أن يثار حينئذ حول صحة هذه النسبة ، إذ إن ذلك الأمر لايمكن الثقة به تماما . والذى لاشك فيه أن إيجاد المثل أو اختراعه وكذلك قبوله عند الناس وانتشاره بينهم ، أمران من الصعب أن يلتفت إليهما الناس العاديون بل والباحثون المتخصصون أيضا .

ولكن ينبغى التنبه إلى حقيقة لايجب أن تغيب عن البال ، وهى أنه إذا كان الاعتماد على النقد الداخلى الذى يحلل مضمون المثل وتركيبه ويربط بينه وبين المجتمع الذى نشأ فيه ، كما يعتمد على شواهد موضوعية من داخل المثل نفسه ، هو السبيل إلى ذلك بالإضافة إلى ما يمكن أن يفيده النقد الخارجى الذى يهتم بالشكل والمعلومات التى تتوفر عن المثل ، فإن طبيعة المأثورات الشعبية التى تخضع باستمرار للتعديل وفقا للظروف السائدة فى البيئة والمجتمع ، مما قد يأخذ شكل إحلال كلمة محل أخرى لاندثار ما تدل عليه الكلمة القديمة ، أو اندثار العادة التى تعبر عنها ، يمكن أن يخدع الباحث . وقصارى القول فى هذا الشأن أن يقال إن هذا المعنى الذى يتضمنه المثل إنما يرجع إلى تلك الفترة المعينة ، التى يمكن أن توحى بها الكلمة أو العبارة . أما أن تكون هذه الفترة بالذات هى التى شهدت بنشأة هذا المثل ، فذلك أمر لا يمكن القطع به . فإن مثلا كهذا المثل ، « إن مات الجحش نعزوا الخواجة ، وإن مات الخواجة ، نعزوا مين »[1] يمكن أن يعتمد فى تحديد عمره على الفترة التى يمكن أن يكون قد عرف فيها لفظ أو كلمة « خواجة » ولكن ليس من المؤكد بالطبع ألا تكون هذه الكلمة قد حلت محل كلمة أخرى تؤدى نفس الوظيفة فى المثل ، خاصة وأن هذا المثل تتعدد تفسيراته ، وهو شىء طبيعى نابع من خصائص المثل الذى يتلاءم مع التجربة دائما .

ويتصف المثل بأنه رغم قصره ، ذو مضمون واضح يتسم بثراء المعنى وسهولة إدراكه ، ذلك أنه إنما يعد تكثيفاً للتجربة الإنسانية ، وحصيلة لها ومن ثم فإن التركيز سمة أساسية فيه ، فهو لا يصف التجربة ، أو يسرد تفاصيلها ولكنه يحمل رأيا فيها ، ومن خلال هذا الرأى يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها . « فالمثل « الشرط عند الحرث ، يربح عند العرمة[2] والآخر « العيان ما حد يعرف بابه ، والعفى الكل أحبابه »[3] إنما يلخصان تجربتين مختلفين ، الأولى تتصل بالعمل ، والثانية تتصل بالعلاقات الإنسانية بين الناس ، فالذى لاشك فيه إن الاشتراك فى عمل ما . . وهو هنا الزراعة – لابد من أن يكون خاضعا للاتفاق ، وتحديد المسئوليات حتى تستريح كل الأطراف بعد ذلك عندما يحين وقت الحصول على ثمرات هذا العمل ، فالكل يعرف منذ البداية ، ماله وما عليه ، ومن ثم لايكون هناك مجال للشقاق أو الخلاف ، كما أن المثل الثانى إنما يدل على تجربة الإنسان فى صحته وفى مرضه بل إنه قد ابتدأ بالمرض قبل الصحة ذلك أن التجربة تستمد مضمونها من القسوة التى أحسها الإنسان فى مرضه ، من عدم سؤال الناس عنه ، مثلما كانوا يفعلون معه أيام كان متمتعا بصحته ، وعندما كانت هناك حاجة إليه . وبالطبع فإن الإحساس باختلاف الموقف فى كل من الحالين ، قد دفع هذا الإنسان المريض إلى أن يلقى بهذا المثل تعبيرا عن تجربتة التى مر بها ، وتلخيصا لها فى إطار خبرته بالموقفين . ويلفت كل من هذين المثلين النظر إلى سمتين مهمتين ترتبطان بمضمون المثل ، أما السمة الأولى : فهى شيوع النظرة النقدية للحياة بكل مكوناتها وعلاقاتها أما السمة الثانية فهى الاتجاه التعليمى الذى يبدو واضحا أيضا فيهما .

وربما كانت النزعة التعليمية هى أوضح السمتين ، ذلك أن الأمر يمكن إدراكه ببساطة شديدة ، فالمثل حصيلة تجربة ، وعندما يقال المثل : فإن أحد وظائفه هو أن ينقل إليك خلاصة التجربة ، وما من شك أن الاستفادة منها أمر محقق ، أما فى بداية التجربة المتكررة كما فى المثل « الشرط عند الحرث يربح عند العرمة » أو فى نهايتها ، كما يقول المثل « إن فات عليك الغصب خليه طوله[4] ، وإن كنت فى بلد تعبد العجل ، حش وارم له « فكل من المثلين - لا شك حصيلة تجربة - ولكن الإنسان فى كل من التجربتين كان يتجه إلى تبرير اتخاذ موقف لم يكن ليرضى عنه . أما شيوع النظرة النقدية فى الأمثال الشعبية ، فهى نابعة من السخط على الموقف وعدم الرضا عنه . فاستنكار موقف الناس من المريض هو الذى دفع إلى المثل السابق . كما أن « من شكر فيَّه وذم فى أختى ، لا له خير فيَّه ولا فى أختى » ، يسير فى نفس الاتجاه . ولا نعنى بالنظرة النقدية هنا ، ما يرادف التماس المساوىء والتعبير عنها ، بل نعنى التمييز بين المواقف أو التجارب المختلفة ، والتعبير عنها ، من خلال واقع الحياة والتجربة

---

(١) معنى المثل أنه إذا مات الجحش (الحمار الصغير) فإن صاحبه وهو « الخواجة » سوف يتقبل فيه العزاء ، ولكن إذا مات « الخواجة » من الذى سيتقبل فيه العزاء ، ذلك لأنه ليس له من يتقبل العزاء فيه .

(٢) العرمة : المقصود بها المحصول

(٣) العيان : المريض . العفى : السليم .

(٤) معنى المثل إذا احسست انك سوف تدفع إلى عمل شىء رغما عنك ، فافعل هذا الشىء من تلقاء نفسك ، فيحسب لك جميلا .

على الفرد والمجتمع الذى يحفظ هذا التعبير ويرويه بعد ذلك . فالمثل الذى يقول « اللى ما يخشش النار عشان صاحبه ، تحرم عليه الجنة » ، والآخر الذى يرى أن الإنسان يجب أن يكون صريحا صادقا « قل له فى وشه ولا تغشه » يؤكد ان ما سبق ذكره . وعلى أية حال فالفصل بين هذه السمات والتحديد القاطع بينها أمر عسير ، فالنزعة إلى التعليم ، أو الاتجاه إلى تبرير الموقف ، أو نقده يتداخلان دائما ، حتى ليصعب التفريق بينهما ، أو فصلهما عن بعضهما كلية . وذلك فى الحقيقة نابع من طبيعة المثل وارتباطه الوثيق بالحياة .

ويتصف المثل أيضا بأن الصور التى يعبر بها عن التجربة ، واضحة المعالم مستقاة من واقع الحياة المعاشة سواء كانت الصورة سيئة أم حسنة ، وسواء كانت تستثير فى النفس الرثاء ، أم السخرية فهذه الأمثال « أبوك البصل ، وأمك التوم ، ومنين تيجى لك الريحة الطيبة يامشوم »[٥] « واعمل الخير فى كل شىء ينفعك ، وأعمله فى أسود الرأس يقلعك »[٦] و « الحظ لما يواتى يخلى الأعمى ساعاتى » و « الحماحمه وأخت الجوز عقربة صمه »[٧] « وعرجه وتقول للصايغ تقل لى الخلاخيل »[٨] و « اللى معاه القمر ايش باله م النجوم » وغيرها الكثير تشترك جميعا فى أن الصور فيها مستقاة من واقع الحياة ، حتى الصور المتخيلة فيها . فمن كان أبوه البصل وأمه الثوم « لا يمكن أن تشم له رائحة طيبة أبدا ، وفى الناحية المقابلة لهذه الصورة الواقعية ، تلك الصورة المتخيلة التى تصف ذلك الذى يتمتع بمجالسة القمر » والنظر إليه ، فلا يلتفت إلى النجوم مثلا ، والقمر لا يقصد به هنا ـ بالطبع ـ الظاهرة الطبيعية ، وانما هو تشبيه متعارف عليه فى المجتمع الشعبى فيقولون « وشه زى القمر » و « حلو زى القمر » و « منور زى القمر » .... الـخ ...

ويرتبط بهذه الخاصية خاصية أخرى فى المثل الشعبى وهى التعبير بخيال خصب ، فالعرجاء التى تطلب من الصائغ أن يكثر لها من الخلاخيل ، وأن يجعلها ثقيلة ، لا شك تعطى صورة معبرة لمن يريد التباهى بشىء فى غير موضعه الصحيح ، ما يستثير السخرية منه ، بدلا من الإعجاب به ، لتشبثه بما لا ينفعه . والمثل الذى يقول « اللى ما يعرف الصقر بشويه ويطوحه من جناحه » يضرب للجاهل الذى يضع الشىء فى غير مكانه ، لجهله بقيمته ، فيضيع من فائدته ، إنه كمثل الذى يشوى الصقر ويلعب به ، أو يمسك به من جناحيه كى يلعب به ذلك لأنه لا يعرفه . فاختيار الصقر وهو الطائر الذى يتمتع بتقدير كبير فى المجتمعات الشعبية ، وخاصة البدوية ، إنما جاء لتعميق الإحساس بمدى ما يمكن أن يفعله الجهل بالإنسان ، حتى ليصل به ـ من وجهة نظر المجتمع ـ إلى عدم تمييز الصقر ، عن غيره من الطيور فيحسبه طيرا عاديا قابلا للشواء .

وفى مقابل هذه الصور التى تسخر من التباهى المدعى ، والتى تكشف عن الخيال الخصب الذى يُنتقى وينتخب ويختار عن طريق الحس الدقيق الواعى ، توجد صور أخرى لا تسخر من شىء ، ولكنها تدعو إلى فضيلة يحرص المجتمع على تأكيدها دائما ، وتظهر فيها نفس السمة « اعملها طيبة وارميها البحر الجارى ، إن ضيعها العبد ، ما يضيعها البارى[٩] » ، والمقابلة والمقارنة هنا لا شك واضحة ، فالمعروف يجب أن يفعل ، والشىء الطيب لابد أن يوجد ، فإنه وإن ضاع فى البحر ، لن يضيع عند الله سبحانه وتعالى ، وهو إن لم يلق التقدير من الإنسان ، فإن الله لا يغمط العمل الطيب حقه . ومن سمات المثل الشعبى التى تتضح كل الوضوح فى المثل الشعبى المصرى ويشير إلى الحس الفنى عند هذا الشعب ذلك البناء المتوازى فى تركيب المثل الشعبى ، مثل « البعيد عن العين بعيد عن القلب » ـ « اللى تأكل بحنكها ، تسد بقرونها » و « لو كان القرد يبص لحاله ، ما كان يجيب الرقص على باله » . يضاف إلى ذلك الميل إلى التشخيص ، وهى سمة عامة تشترك فيها الحكاية الشعبية والحزر مع المثل أيضا ، فقد سئلت الحدأة لماذا تخطف فأجابت : لأنها جوعانة ، فلما سئلت لماذا هى جوعانة ، قالت : لأنها كثيرة الاختطاف وهذا ما يقوله المثل الشائع : « سألوا الحداية بتخطفى ليه ، قالت من جوعى ، قالوا لها جعانة ليه قالت من خطفى » فالحدأة هنا تتحاور وتجيب على ما يلقى عليها من أسئلة على نحو ما يفعل الإنسان . والمثل بعد كل هذا يشير إلى ظاهرة اجتماعية لها صفة العموم ، وهى أن الجوع يدفع إلى الخطف ، فإذا تعود الإنسان الخطف ، فإنه لا يشبع أبدا . وتظهر أيضا سمة التشخيص فى مثل هذا المثل « القوالب نامت والانصاص قامت »[١٠] .

يعتمد المثل فى سهولة إنتشاره وسيرورته أنه مصاغ فى شكل بسيط يتميز بوجود قدر من الإيقاع بين أجزائه ، وهى سمة يشترك فيها مع الحزر أيضا (الفزورة) . نتيجة التقطيع الداخلى ، والسجع ـ الذى يعد هو الآخر صفة مهمة من صفات المثل ـ مما ينجم عنه شكل من أشكال الإيقاع . وهو ما يبدو واضحا فى أغلب الأمثال كما رأينا ، ومثل « إللى يشوف الشاب وغندرته يروح البيت ويشوف مرته » ، و « احنا

(٥) مشوم : مشئوم
(٦) أسود الرأس : الإنسان
(٧) الحماحمة : أى ثقيلة كمرض الحمى   عقربة صمه : أى لدغتها قاتلة
(٨) عرجه : عرجاء ـ السايغ الصائغ
(٩) البارى : البارى اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى .
(١٠) القوالب : المقصود بها قوالب الطوب ، والانصاص : أنصاف القوالب ومعنى المثل أن كبار الناس الذين يستحقون الإحترام والتبجيل قد أهملوا ولم يعودوا ظاهرين ، وأن من هم أقل منهم مرتبة من الصغار الذين يشبهون أنصاف القوالب قد علوا وباتوا وانحطوا هم وفى نفس المعنى (العلامة طبت والنخالة قبت) .

أختين ولنا بختين » و « اللى ما يهمك ، وصى عليه جوز أمك » و « أم شعر أكرت ، تبات تعكرت ، واللى شعرها خيلى ، تبات تقول يا ليلى » و « مات أبوه واتناهبوه » فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التى تتكون منها عبارة المثل « غند رته ومرته » ، « أكرت وتعكرت ، وخيلى وليلى » و « أبوه واتناهبوه » و « يهمك وأمك » وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار ؛ لزيادة الإحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل « رفيق الجربة جربه »[١١] فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال إن « رفيق الجربه زيها » فيكون المفهوم أنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة « جربة وجربة يعمق من ادراك السامع المعنى المقصود . ومثال ذلك المثل الذى يقول « الشاطرة تقول للفرن ولع وقيد من غير وقيد[١٢] يبدو الجناس بين كلمتى « وقيد » الأولى والثانية ، فالأولى بمعنى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو فى هذا المثل أيضا حبيب ما له وحبيب ما له ، عدو ماله عدو ما له « فالجناس هنا بين كلمة ما له المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى المال والثانية بمعنى « ليس له » وبذلك يكون معنى المثل أن الذى يحب ما له ويكنزه ، ولا يفعل به خيرا ، ليس له حبيب ، وأن من يبغض ما له كناية عن كرمه وإنفاقه له ، فى وجوه الخير ، ليس له عدو .

ولا يعبر المثل الشعبى عادة عن فلسفة يصعب على الفرد العادى أن يدرك أبعادها ، أو يصعب عليه أن يستوعبها ، وإنما ينزع إلى تلخيص الخبرة اليومية عن العالم من حوله ، والمواقف التى تعرض لها الإنسان ، فصقلت تجربته ، وحفزته إلى التعبير عنها . ومتى انتشر المثل فى المجتمع الشعبى ، فإن ذلك معناه أنه قد ثبت نتيجة التجربة ، وعبر عنها بإحكام . أما من التشكيل الفنى ، فالمثل يمكن أن يوضع فى قالب استعارى مستقى من واقع الحياة اليومية ، ويطابق بعد ذلك مواقف عديدة أخرى مثل « الديك بيدن من حوصلته »[١٣] « الدحى الفاسد يتلم على بعضه »[١٤] وقد يكون المثل انعكاسا لملاحظة الإنسان للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتى تؤثر فى حياته مثل « الكلب النباح ما يعضش » و « ما تقول فول حتى يصير فى المكيول » و « إن عاش العود ، اللحم يجود » فإن ملاحظة الإنسان للحيوان مثلا ، وخبرته بالزراعة قد أنتجت هذه الأمثال وغيرها ، فالكلب الكثير النباح لا يعض ، فلا خوف منه ، والفول لا يصح أن يسمى فولا حتى ينضج ويحصد ويعرف مقداره . واخضرار البرسيم وغيره مما تأكله الحيوانات ، سوف تكون نتيجته جودة لحمها ، وطيب مذاقها . . والمثل أيضا ـ كما سبق أن قيل ـ تلخيص محكم للخبرة التى يكتسبها الإنسان نتيجة للتجارب اليومية التى يمر بها ، فى إطار علاقاته مع غيره ، وفى إطار عمله ، ولهذا فالمثل الذى ينصح من مات أبوه وهو صغير السن بزرع الشعير ؛ ذلك لأن الشعير سريع النضج كما إنه لا يستلزم جهدا كبيرا فى زراعته ، ومن ثم يستطيع هذا الحدث الصغير أن يقف على قدميه ، وأن يستمر فى حياته ، دون خوف ، خاصة فى الفترة التى تلى الوفاة ، فيقول « إن فاتك أبوك صغير ، عليك بزرع الشعير » ، إنما هو حصيلة خبرة وتجربة ماضية ، يقدم الحل لهذه المشكلة التى تنتج نتيجة صغر السن ، وقلة الحيلة ، وانعدام التجربة ، فى مواجهة ظروف صعبة . كما أن المثل الذى يقول « طول الخيط يضيع الإبرة » والآخر الذى ينص على أن « اللى له عدو مالوش هدو »[١٥] وأن الفتاة التى بكثر خطابها ، إنما يكون سببا فى عدم زواجها ، « من كثر خطابها بارت » ، وأنه يجب على الإنسان أن يستوثق تماما مما يفعل قبل أن يقدم على الفعل ، حتى لا يندم بعد ذلك ، فيعبر عن ذلك فى هذا المثل البدوى « قبل ما تشد لجم ، ووثق حزام الشريحة ، وقبل ما تقول حجم ، راح تبقى الحجة قبيحة[١٦] . كلها توضح هذه الحقيقة .

وهناك من الأمثال ما يمكن أن يعد إخبارا عن حقيقة فحسب من مثل « أجرة الخياط تحت إيده » و « ما يجيب الزيت إلا المعصار » و « اللى يستره الرب ما يفضحوش العبد » .

إن المثل الشعبى مثله فى ذلك مثل كل أنواع المأثورات الشعبية يمكن أن تكون له نصوص متعددة ، تؤدى نفس المعنى ، وتحقق الغرض نفسه ، ولكنه يختلف إلى حد ما عنها ـ مشابها فى ذلك الحزر ـ فى أن الاختلاف بين الصيغ المتعددة قليل فى العادة ، مثل « الدحى الفاسد يتلم على بعضه[١٧] » و البيض الممشش يتدحرج على بعضه وأقول له طواشى يقول لى ولاده كام[١٨] الباب المترجل يمنع القضا المستعجل[١٩] ، الباب المقفول يمنع القضا المستعجل وهذه الاختلافات فى الحقيقة لا تعنى بالضرورة أن كل مثل منها نشأ فى بيئة منفصلة عن الأخرى ، وإنما هى صور لأصل واحد ، وجاءت هذه الاختلافات نتيجة لشيوع هذه الكلمة فى هذه البيئة ، فى مقابل شيوع الأخرى فى بيئة ثانية . إلا أن هناك جانبا آخر للمشكلة ، وهو ما الموقف إذا كان المعنى الواحد يصبب فى أكثر من مثل ؟ فى هذه الحالة لا يمكن القطع بسهولة فيما إذا كانت هذه الاختلافات قد جاءت نتيجة هجرة المثل ، أو أن هناك مثلين أو أكثر من أصول مختلفة ،

---

(١١) الجرب : مرض خبيث يصيب الجلد .

(١٢) تنطق القاف جيما فى الاستعمال الشعبى عادة ، وأحيانا تنطق همزة خاصة فى القاهرة والمدن .

(١٣) بيدن : يؤذن أى يصيح .

(١٤) الدحى : البيض ـ يتلم : يتجمع .

(١٥) هدو : هدوء : والمعنى أن الإنسان الذى له عدو لن يرى راحة أو هدوء

(١٦) أ : تنطق القاف جيما فى « قيل ، وثق ، تقول تبقى قبيحة »
ب : تعطش الجيم فى « لجم ، حجم الحجة » .

(١٧) الدحى هى البيض : والممشش : الفاسد ، والمعنى واضح .

(١٨) الأغا هو الطواشى : الخصى .

(١٩) المقفول والمترجل : لها نفس المعنى تقريبا .

أو من بيتين متباعدتين فإن مثلين كهذين « القوالب نامت والانصاص قامت و الغنم رقدت والبعر أجر لها[٢٠] نفس المعنى كما يشترك معها هذا المثل أيضا « العلامة طبت ، والنخالة قبت[٢١] فى أنه يرسم نفس الصورة وهذه الأمثال أيضا « إن كان عصبة خش بنصبة ، وإن كان لك عمامة طريق السلامة[٢٢] وإن كان البيت للراجل خش واتأخر ، إن كان للمرة خش بلا مشورة و إن كان لك مرة خش ، وإن كان لك راجل أخرج[٢٣] ، كلها فى نفس المعنى فهى تتحدث عن أنه إذا كانت من بالبيت أخت ، أو ابنه مثلا ، فإن أخاها أو أباها يستطيعان الدخول فى أى وقت ، دون استئذان أو حرج ، أما إذا لم تكن كذلك فإن الأمر يختلف .

ويوجد إلى جانب الأشكال التى ذكرت للمثل أشكالا أخرى ، تختلف قليلا فى صياغتها وتعبيرها عن الصورة العامة للمثل ، وهى ما يمكن تسميتها بالمقارنات التى تأخذ شكل المثل أو الجمل المأثورة ، والعبارات التى تقال استشارة للفكاهة والسخرية من مثل « زى التركى المرفود بصلى على ما يستخدم » ، و« كل واحد وشطارته » و« كل تأخيرة وفيها خيرة » ، فمن الواضح أن هذه الشواهد قد صنعت وفق نبط الأمثال الشعبية وانتشرت بين الناس ؛ وحازت قبولهم ، لما فيها من روح قريبه من روح المثل الشعبى ، بالإضافة إلى أنها تبعث على المرح والمرجح أنها كانت تعليقا ساخرا ، أو عبارة تهكمية قيلت فى موقف من المواقف ، وأن البعض الآخر أصبح جملاً مأثورة أو تقليدية تستعمل فى بعض المواقف المتكررة الحدوث ، دون أن تعبر عن حكم أخلاقى أو تكون حصيلة تجربة ، أو تلخيصا لخبرة . والصعوبة التى تتكرر دائما هى أنه من العسير اكتشاف مثل هذه الأشكال التى يعتبرونها أمثالا ذلك أن استمرارها ، وتداولها ، وظهور أشكال جديدة منها ، يزيد من صعوبة الأمر ، وتعقيده .

إن الأمثال ، ذات صلة وثيقة بالأغنية الشعبية ، وخاصة الموال كما أنها وثيقة الصلة أيضا بالحكاية الشعبية . فكثير من الأمثال قد ضمن فى المواويل وكثيرا منها كان موضوعا لحكايات شعبية .

فالفنان الشعبى يقول فى الموال :

السنط طرح قرض والنخل مايل ليه والشوق بانت له روايح ، والورد غمض ليه[٢٤] وابن الهفية اتنصف ، وابن الكرام مال ليه[٢٥] والبنت راحت السوق وأبوها ساكت ليه الولد ما ضرب أبوه أصل الحكاية إيه احنا سمعنا مثل من اللى قبلنا قالوه أدى الزمان واللى وصى حسان اليمانى عليه .

فالفنان الشعبى يربط فى هذا النص بين المثل الشعبى والسيرة الشعبية والموال ، فهو يريد أن يقول : إن كل شىء فى هذا الزمان يسير على غير قاعدة أو نظام ، ومن ثم يختم مواله بهذا المثل الذى يستشهد فيه « بحسان اليمانى » الذى قال مجموعة من النبوءات عندما أشرف على الموت بعد أن قتله « كليب » مما هو معروف فى سيرة الزير سالم .

فالمثل هنا بمثابة النتيجة الحتمية للمقدمات الأولى ، أو المحصلة الطبيعية للتجربة ، ومن ثم يزداد تأثير الصورة ، ويعظم الإحساس بها ؛ ولذلك فإنه من المألوف أن يسمع الإنسان بعد نهاية مثل هذا الموال رد فعل من الجمهور الذى يعلق على ذلك بقوله : « آه واللـــه » و« أيوه ياعم قول .. ما هو زمن وحش .. الخ » .

ويأتى المثل أحيانا فى تركيب الأغنية الشعبية ، ولو أن ذلك قليل الحدوث ، وقد يحدث أن يكون المثل نفسه مقطعا مما يتغنى به ، مثلما يتغنى الصيادون هذا المثل أثناء صيدهم .

الصياد : عرجه وتجول للسايغ
بقية الصيادين : تجل لى الخلاخيل
الصياد : تجل لى الخلاخيل
بقية الصيادين : تجل لى الخلاخيل ..

وهكذا ويظلون يكررون هذا المقطع : ثم ينتقلون إلى غيره وهكذا .

كما أن المثل يصبح فى بعض الأحيان أيضا موضوعا لحكاية شعبية يعد المثل محورها الأساسى ، ونتيجتها التى تنتهى إليها . ومن هذه الحكايات الحكايـــة التى تدور حول المثل « قبل ما تعمل شىء إدرى عقبه » أى قبل أن تفعل شيئا تدبر فى عاقبته ؛ حتى لايأتى وقت تندم فيه على ما جنت يـــداك ، ولاينفعك حينئذ أسف أو اعتذار . فالحكاية الشعبية تحكى أن ملكا مرض وتحير الأطباء فى علاجه ، فجاءوا له بأحد الحلاقين ؛ كى يفصد له جرحا ، وتحكى الحكاية أن الوزير أعطى للحلاق ريشة من الذهب كان قد غمسها فى السم ؛ كى يموت الملك ، حينما يقصد الحلاق جرحه ويسرى السم فى جسده ، ويتصادف أن الملك يعرف مثلا أعجبه قبل مرضة وهو « قبل ما تعمل شىء إدرى عقبه » ، فاشتراه من صاحبه وأمر بأن يكتب هذا المثل فى كل مكان ، على أبواب القصر وفى كل مكان . ويتصادف أن يقرأ

---

(٢٠) البعر : الشىء الحقير التافه .

(٢١) العلامة : دقيق الدرجة الأولى ـ النخالة ، القشور التى تتبقى بعد الدقيق وتسمى « الردة » ويصنع منها العيش الأسمر الذى يسميه الفلاحون « السن »

(٢٢) عصبة : أى امرأة ، لانها تعصب رأسها بمنديل أو (شقة) أو بطرحة : عامة : أى رجل ، فهو يابس عامة ، أو طاقية اى اذا كان لك فى البيت امراة فادخل وأنت مطمئن ، لأن أحد لن يسىء الظن بك . كما أنها ستحتفل بمقدمك ، اما إذا كان صاحب البيت هو من تقصده ، فانك لن تلقى ما يلقاه الآخر .

(٢٣) خش واتأخر : أى تأخر عند دخولك مستئذنا . خش بلا مشوره : اى ادخل استئذان . وهو فى نفس المعنى .

(٢٤) القرض : الحشرة ، والسنط : نوع من الشجر .

(٢٥) ابن الهيفة : قليل الأصل فى التعبير الشعبى .

الحلاق هذا المثل على « الفوطة » التى جاؤا له بها ، فيحجم عن استخدام الريشة التى جاءه بها الوزير ، ويقرر استعمال ريشته الخاصة به . ويلاحظ الملك المريض صنيع الحلاق فينتابه الغيظ منه ؛ لظنه أنه إنما فعل ذلك لاحتقاره له ، ولكنه يكظم غيظه لمرضه وعدم قدرته على الكلام أو الحركة ، ويبرأ الملك من مرضه ويأمر بإحضار الحلاق لكى يعاقبه على ما ظن أنه قد فعله . فلما سأله لماذا فعل هذا ، رد الحلاق بأن السبب هو أنه قرأ على « الفوطة » التى أتوا له بها العبارة السابقة فآثر أن يستعمل ريشته خوفا من أن تكون الريشة الذهبية مسمومة ، وعندما أمعن الملك النظر فى كلام الحلاق ، أمر بإحضار الريشة التى كان الوزير قد أعطاها للحلاق ، وجرح بها كلبا فمات ، فأيقن أنها مسمومة ، وأن الوزير كان يريد له الموت ، فأمر بقتله وكافأ الحلاق على صنيعه .

وهكذا نجا الملك والحلاق من الموت بسبب المثل كما عوقب الشرير بسببه أيضا . وهذا الأسلوب شائع فى المأثورات الشعبية لأغلب شعوب العالم ، إذ يلخص المثل عادة قصة أخلاقية ، ولذلك فإنه يجب الحصول على القصة ، أو مضرب المثل الذى تكون منه الموضوع ، والذى كان باعثا على نشأته .

لقد سبقت الإشارة إلى علاقة المثل بالسيرة الشعبية ، اعتمادا على ما استقر فى أذهان الناس من حكمة من ينسبون إليه المثل من شخصياتها ، كما حدث مع حسان اليمانى ولكن هذه العلاقة لاتمثل العلاقة الوحيدة التى ربطت المثل بالسيرة الشعبية ، فقد تضمنت السير نفسها كثيرا من الأمثال ، وشاعت هذه الأمثال بعد ذلك ، ونسى ارتباطها بالأصل ، أو بالمناسبة التى قيلت فيها مثلما حدث مع هذا المثل « ما جاب الصيد الإ المصايب[٢٦] » وسوف يتضح معنى المثل إذا وضع فى إطاره الصحيح فى السيرة الهلالية فقد قال « الغلام » أحد أبطال السيرة هذه العبارة التى صارت مثلا بعد ذلك عندما رأى وحوش الصحراء وغزلانها تأتى إليهم جافلة هاربة مما جعل الصيادين يصطادون الكثير منها كل يوم فرحين بذلك ، بعد أن كانوا يخرجون كل يوم للصيد ، فلا يظفرون بشىء . وعندما رأى الغلام ذلك قال لقومة هذه العبارة ، فقد توجس خيفة مما رآه وسمعة وأيقن أن الذى ساق الوحوش إليهم بهذه الطريقة ، لابد أن يكون جيشا جرارا ، أكتسحها أمامه ، ولقد صح بالفعل ما توقعه ، فقد كان أبو زيد على رأس قبائل بنى هلال فى طريقهم إلى تونس ، فى جيش جرار كما تقول الروايات الشعبية .

وهذه العلاقات التى تربط بين المثل وسائر ضروب التعبير الشعبية إنما تؤكد فى الحقيقة التكامل بينها لتقدم بعد ذلك صورة منسقة الملامح عن الذين أبدعوها .

فالمثل وإن كان يدل على الكلام المأثور الذى يلخص حكمة الأجيال ، ويبرر مواقفها ، فهو فضلا عن ذلك يرتبط بنوعين من القصص .

الأول : أن الأمثال السائرة المنسوبة إلى قائلين معروفين أو غير معروفين تحمل قصة تعرف عادة بمورد المثل ، فإذا عز هذا المورد أو نسى ، لفقت له قصة تفسره ، وتؤيده ، وما من مثل الإ ويركز على خبر أو حدثا تاريخى أو غير تاريخى . وهناك الكثير من القصص العربى الفصيح الذى تتناثر فيه الأمثال ، كما أن الشعر العربى كان هو الآخر حافلا بالأمثال .. ومن هنا كان المثل خلاصة خبر ، أو موقف ، أو حدث .

أما النوع الثانى ، لهذا الضرب ، فهو ما يؤلف على سبيل الوعظ الدينى أو الأخلاقى أو السياسى ، فالقصة تدل على مغزى معروف منذ البداية ، هذا المغزى سمى بعد ذلك مثلا ، أو شاع على أنه مثل . وقد عرف الأدب الفصيح أيضا من هذا النوع قصصا له مغزاه يجرى على ألسنة البهائم والطير ، وقد تخصصت هذه الكائنات فى تلك القصص بصفات إنسانية ، تصبح أقرب إلى الرمز منها إلى الحقيقة ، ومن صفات هذا أن الرمز فيه واضح وأن الوصول إلى مضمونه أو مغزاه سهل يسير .

الحزر (اللغز)

يستعمل المجتمع الشعبى عند طرح اللغز للإجابة عنه كلمتين شائعتين وهما « حزر فزر » ، فكلمة لغز غير مستخدمة فى المجتمع الشعبى وإنما يشيع بينهم بدلا منها كلمة « حزر » أو « فزورة » وعلى ذلك فقد آثرنا أن نستخدم المصطلح الشائع فى البيئة الشعبية ، خاصة أنه ذو أصل عربى فصيح ، هذا بالإضافة إلى أن المجتمع لا يشيع بينه المصطلح الآخر « لغز » كما أنه لا يعرفه .

والحزر لغة هو « التقدير » والفعل منه يعنى الدعوة إلى التخمين والحدس « حزره ويحزره حزرا قدره بالحدس » .

أما صيغة الفعل الأخرى وهى « فزر » فهى من « فزر الثوب فزرا شقه ، والفزر لغة هو « الفسخ فى الثوب » ، و « الفزر الشقوق ، وتفزر الثوب تشقق وتقطع وبلى » ... وتقول فزرت الشىء من الشىء فصلته .. وفزر الشىء يفزره فزرا « فرقه » .

أما « اللغز » فى اللغة فهو « الكلام الملبس » وقد ألغز فى كلامه يلغز ألغازا إذا روّى فيه وعرض ليخفى .. وألغز الكلام وألغز فيه عمى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره .. واللُغز ، واللُّغز ، واللَّغز ، واللغيزى ، والألغاز ، كلها حفر يحفرها اليربوع فى جحره تحت الأرض ، وقيل هو جحر الضب والفأر ، سمى بذلك ؛ لأن هذه الدواب تحفره مستقيما إلى أسفل ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضا تعترضها تعميه ليخفى مكانه بتلك الألغاز وهو أيضا الميل بالشىء عن

(٢٦) يقصد بالمثل أن هذا الصيد الوفير سيأتى بمصائب لا تحصى أو أن هذا الصيد الوفير لايعنى خيرا ، وانما يخفى خلفه مصيبة كبيرة .

وجهه ، ورجل « لغّاز » وقاع بين الناس ، والألغاز طرق تلتوى وتشكل على سالكها .

وهكذا يمكن أن نذهب إلى أن الكلمة الشعبية التى استخدمها الناس وهى الحزر ذات أصل عربى فصيح ، تدل أكثر من غيرها على هذا النوع من الإبداع الشعبى ، ففى المقدمة التى تمهد لإلقاء « الحزر » وهى « حزر فزر » دعوة إلى أعمال العقل والتفكير عن طريق الحدس والتخمين والتمييز أو الفصل بين الأشياء وبعضها - أى مكونات الحزر - ثم إعادة تكوينها مرة أخرى وصولا إلى الحل الصحيح .

ويعد الحزر من أقدم أشكال الإبداع الشعبى ، وهو فى جوهره ليس مجرد كلمات محيرة ترتبط بجلسات المساء ، كما أنه ليس تلاعبا بالألفاظ ، وإنما هو رياضة عقلية ، وعرض لسؤال ومشكلة ، تتطلب حلا .

والحزر الحقيقى يصف شخصا أو شيئا فى استعارة مركزة ، تتصف بشىء من الغموض كما أنه يقارن شيئا آخر يختلف عنه تماما ، فإن حزرا « مثل » بنت الأمير نازلة تخب فى الحرير والذى يعنى « الإبرة » أو آخر مثل « جامعنا ماله باب ، والمية ماليه الأعتاب » وهو الذى يجاب عليه بأنه « البيضة » . . إلخ . يكشف بوضوح عن خيال خصب اتخذ الاستعارة أسلوبا لكى يجسم أو يصف الشىء الموصوف ، فقد استعار للإبرة تجر خيطها وراءها ، أثناء الحياكة ، بصورة ابنة الأمير تنزل مجرجرة ثوبها الحريرى وراءها . كما استعار للبيضة صورة الجامع (المسجد) الذى لا باب له ، والذى تملأ أعتابه المياه . ومن الواضح أن كلا من الصورتين الاستعارتين لا تنطبقان على ما استعير لهما .

وقد لاحظ كثير من الباحثين منذ القدم العلاقة الوثيقة بين الاستعارة والحزر ، إذ إنه فى جوهره استعارة ، ويكشف تحليل مثل هذين الحزرين وغيرهما أنهما اعتمدا على المقارنة بين أشياء مختلفة تماما ، فصورة الإبرة تختلف اختلافا بينا عن صورة ابنة الأمير كما أن المسجد لا يشبه البيضة فى شىء ، ولعل هذا الاختلاف أو المقارنة غير المتكافئة ، هو الذى يعطى الحزر لونه المتميز ومذاقه الخاص ، فإن محوره الأساسى يرتكز على المفاجأة التى تنجم عن الإجابة الصحيحة . وليس معنى هذا أن كل حزر استعارة ، فهناك من الأحزار ما لا يعد استعارة ومثال ذلك « فى الغيط خضرة ، وفى البيت حمرة ، وجنب الحيط بيضة » فالبطيخة - وهى جواب الحزر خضراء فى الحقل ، ثم هى عندما تقطع فى البيت تبدو حمراء ، وبعد أن تؤكل ، فإن الأجزاء التى تبقى بيضاء اللون . ومن هنا يمكن القول أن الشعب قد استخدم كلا الأسلوبين فى وصف الشىء ، وربما كان أسلوب الاستعارة أحدث ، من الأسلوب الآخر ؛ ذلك أن الاستعارة ترتبط بمرحلة متقدمة من التفكير الإنسانى « الذى يستطيع أن يدرك أوجه المفارقة والشبه والاختلاف بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة من حوله .

وقد تنبه الدارسون أيضا إلى ما يمكن أن تستثيره المفاجأة أو المفارقة بين السؤال والجواب ، من سرور الإنسان ، أيما كان عمره ، أو درجة ثقافته ، أو جنسه ، ذلك أن الاكتشاف المفاجىء للتشابه بين الموضوعين أو الشيئين اللذين لا يتوقع الإنسان عادة أن يشبها بعضهما البعض ، إنما يسبب شعورا غامرا بالسعادة ، خاصة إذا توصل الإنسان إلى الحل الصحيح أو إلى الإجابة المطلوبة مما يجعله يحس بتفوقه على الجماعة التى تشترك جميعها فى البحث عن الحل المناسب .

وتعد ظواهر الحياة التى تحيط بالإنسان ، موضوعات مناسبة للحزر فإن هذه الظواهر سواء الثابت منها أو المتغير - قد استثارت خيال الإنسان ، وحفزته إلى أن يتساءل عن حقيقتها وأن يبحث عن الوسائل التعبيرية التى يجسمها عن طريقها والتى يعترف أفراد مجتمعه بها .

وربما كان مثل هذا الحزر الذى يتخذ من الظاهرة الطبيعية موضوعا للتساؤل عنها ، قديما جدا ، ذلك أنه يرتبط بالطبيعة ، كما أنه بسيط التركيب ، فقد وصفت النار فى الحزر بأنها « تأكل من غير حنك ولا بطن » وإذا أكلتها عاشت ، وإن سقيتها ماتت » وصور الهواء بأنه « شىء يعاكسك فى المشى ولا تشوفه » ، وقد أثرت بساطة الحزر فى سهولة انتقاله من مكان إلى مكان فى البيئة الواحدة ، ولعل السبب فى انتشاره بهذه السهولة ، هو قصره بالإضافة إلى أن كثيرا منه يتميز بموسيقا تنبع من إيقاع الوزن الذى يتسم به ، والسجع بين أجزائه .

والحزر عادة يقال فى أسلوب نثرى ، يتمتع بقدر كبير من المحسنات ، ويقترب إلى حد كبير من إيقاع الشعر مثل « أبويا بنى لى مندره ، فيها الضحك والكركرة » (القلة) و « أبويا بنى لى بيت يا عز بنيانه ، تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه » (الغربال) ، « قد الكف ويلف الدنيا لف (الخطاب) ، و « قد السمسمة وتجيب الخيل متلجمة (الكتابة) فالواضح أن أى حزر منها يمكن أن يكون له نظام عروضى قريب من وزن الشعر ، وإن لم يكن فى أحكام الأخير . وقد ساعد ما يتصف به الحزر من إيقاع موسيقى ، ومن قصره على أن يظل محتفظا بصورته التى نشأ بها ، وأن يظل بمنأى عن التغيرات المفاجئة ، فلا شك أن الحزر والمثل من أقل أنواع التعبير الشعبى تعرضا للتغيير أثناء تداولهما فى المجتمع ، بالقياس إلى الأغنية الشعبية والموال والحكاية الشعبية على وجه الخصوص .

ويخضع الحزر لأسلوب يكاد يكون واحدا فى المجتمع الشعبى فى مصر كلها ، إذ يسوق الحزر عادة عنصر تمهيدى هو « حزر فزر » وهو عادة إلى التفكير ، ويقوم بوظيفة مهمة هى جذب الانتباه إلى ما سوف يقال ، والتهيئة لإعمال العقل وشحذه لتقبل ما سوف يلقى إليه ، والإسراع فى الإجابة عليه ، ثم يلى ذلك تقديم الحزر نفسه ، ويبدأ فى بعض الأحيان بنواة وصفية مثل « أحمر يا بيه » فى الحزر الماضى « بالبلح » أحمر يا بيه ، أصفر يا بيه ، نازل السوق محنى إيديه و « اللحم من جوه » فى وصف القوقعة (اللحم من جوه ، والعضم من

بره) و « قد القالب » في الحزر الذى يصور قدح الكيل (قد القالب ونازل السوق يطالب) . . أو قد تشتمل هذه النواة الوصفية على اسم موصوف مثل « فرختنا النقطة » فى الحزر « فرختنا النقطة تجيب الخبر من طنطا » . (الكتابة) ، ومثل « معزتنا القرعة » فى الحزر الذى يقول « معزتنا القرعة . . فى الجبل ترعى . . ولبنها الغالى . . يتباع بالأرطال ، (النحلة) وفى « جمل بارك » فى الحزر الخاص « بالفرن » جمل بارك فى المبارك ، يأكل حشيش الدنيا وهوه بارك وقد يستخدم مقدم الحزر أسلوب الحديث الشخصى كما فى « أبويا بنى لى بيت » ، فى عديد من أشكال الحزر أو « أنا بنت الشيخ الشركسى . . . ألبس وأقلع أطلسى . . وورايا سواق يسوقنى ، وعمرى ماباتكسى » . (الإبرة) .

ثم يأتى بعد هذه النواة ، الجزء المتناقض معها ، وهو يقدم الشكل الذى يجب توفيقه مع الجزء الذى سبقه وهو واضح فيما تقدم من نماذج ، وفى غيرها من مثل « أطرى من الزبدة (النواة) وأحد من السيف (الجزء المتناقض) فالتناقض هنا بين « ليونة الزبدة ، وحدة السيف » ويكون على السامع أن يفكر فيما يمكن أن تجتمع فيه هاتان الصفتان المتناقضتان ، وقد يصل فى النهاية إلى الحل الصحيح وهو « الثعبان » والحقيقة أن الصور التى استخدمها الحزر للسؤال إنما توضح مدى صدق الانتخاب ودقته ، والمزج بين هذين المتناقضين اعتمادا على خصائص موضوع الحزر نفسه ، وهو الثعبان ، فهو لين ، أملس ، وهو خطير ومخيف فى نفس الوقت .

فإذا ما استطاع السامع الإجابة على الحزر ، فإنه يصبح على استعداد ؛ لتلقى حزرا آخر ، أو أن يلقى إلى سائله بحزر يختبره وهكذا . أما إذا لم يستطع الإجابة فمن الشائع أن يقول له السائل بعد فترة يرى أنها كافية للتفكير فى حل الحزر « غلب حمارك » فإذا أجاب المسئول بنعم قيل له « طب نهق » (يعنى افعل كما يفعل الحمار) .

إن مثل هذه العبارة يمكن أن يكون الهدف منها هو استثارة السخرية من عدم استطاعة المسئول أن يصل إلى الحل الصحيح ، خاصة إذا وضع فى الاعتبار ، العبارة الأخرى ، وهى « طب نهق » ، أى مادام حمارك لم يستطع أن يعرف الطريق الصحيح ومادامت لم تستطع معرفة الحل الصحيح أو الطريق إلى الإجابة الصحيحة ، فإنك - أى المسئول - تشبه حمارك ، وعليك أن تفعل مثله ، فتصدر هذا الصوت - النهيق - الذى يصدره الحمار ، تعبيرا عن فشلك فى معرفة المطلوب . ويمكن أن يتأكد ذلك إذا عرفنا أن الحزر قد أصبح مرتبطا بالتسلية والترفيه أكثر من ارتباطه بأى شىء آخر ، فإذا أضيف إلى ذلك ما لاحظه الباحثون من شيوع عنصر الفكاهة النابع من الموقف غير المتوقع الذى يضع السائل فيه والذى ينتج عن الإجابة على الحزر أو الفشل فى حله وما قد يترتب من إحراج المسئول ، واتهامه بالغباء وهى الصفة الرئيسية أو المميزة التى يلصقها المجتمع الشعبى بالحمار ، فهو عندهم مثال الغباء ، وربما كان ما نذهب إليه صحيحا .

وإذا كان الحزر يوجد كشكل منفصل من أشكال المأثورات الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الحكاية الشعبية والأغنية والمثل ؛ فإنه يوجد أيضا داخل إطار الحكاية الشعبية ، وهو أسلوب عالمى تعرفه كل الشعوب وفى تراثنا الشعبى من هذا النوع من الحكايات التى لا تنتهى بالوصول إلى الحل الصحيح ، حتى يصبح فى إمكان الشاب الذى توصل إلى الحل أن يتزوج من الأميرة مكافأة له على ذكائه وامتيازه على غيره ، أو قد يرتبط الأمر بالحصول على مكسب مادى ، أو السيطرة على قوى مخيفة كالجن وما إلى ذلك . . أما فى حالة الفشل فى حل الحزر ، فإنه فى مقابل السخرية والفكاهة التى يستشعرها المجتمع تجاه من يفشل فى الوصول إلى الحل الصحيح ، وذلك فى الحزر المفرد الشائع ، يكون عقاب الفاشل هو الموت والتشهير به بعد موته إعلانا لفشله وترهيبا لغيره حتى لا يقدم على عمل لا يثق تماما فى قدرته عليه مهما كانت مغرياته . فمن الشائع فى الحكايات الشعبية أن يجد الشاب رؤوساً كثيرة معلقة على باب قصر الملك مثلا ، فيتساءل عن السر فى ذلك ، فيخبره أحد الرجال المسنين ، أو العجائز بالسبب ، وينصحه بألا يفكر فى المجازفة حرصا على شبابه ، ولكن الشاب يقدم ، ثم ينجح فى معرفة ما يسأل عنه ، وتكون النتيجة أن يكافأ بيد الأميرة أو يحدث أن يكلف الملك وزيره بمعرفة أشياء معينة حتى يستمر فى منصبه ، وإلا فإن عليه أن يترك مكانه إذا فشل .

تحكى إحدى « الحواديت » أن ملكا خرج مع وزيره فى فصل الشتاء ، فوجد الملك صيادا مسنا ، يصطاد من البحر ، فتبادل معه الحديث ، ولم يفهم الوزير من الحديث شيئا وكان الحديث فى شكل حوار فقد سأل الملك الصياد :

يا راجل يا صياد همه أربعة ما يقضوش(١) أربعة .
فرد الصياد : داين ومديون وبأرمى(٢) فى البحر
سأله الملك : طيب . . ازى(٣) الجماعة .
أجاب الصياد : اتفرقوا .
الملك : وزاى الاثنين .
الصياد : بقوا ثلاثة .
الملك : وازى البعيد .
الصياد : بقى قريب .

وعندئذ قال الملك للصياد « عجبت يا صياد » فرد الصياد « قط ياملك » ، ثم قال له « ما تبعش رخيص(٤) » فقال الصياد « ماتوصيش حريص » وانصرف الملك والوزير عائدين إلى القصر ، فسأل الوزير

---

(١) ما يقضوش : لا يكفون .
(٢) بأرمى : أرمى .
(٣) ازى : كيف الحال .
(٤) ماتبعش : لا تبع .

الملك عن مغزى ما سمعه من حديثه مع الصياد ، مما لم يفهم منه شيئا فتعجب الملك وأعطاه مهلة ثلاثة أيام ؛ لكى يعرف مضمون الحديث وإلا قتله . وذهب الوزير إلى الصياد وعرف منه مغزى الحديث ومضمونه ، فى مقابل ثمن تقاضاه منه الصياد .

وكان مضمون الحديث هو أن الملك سأل الصياد : أنك تصطاد فى الشتاء ، ألا يكفيك أن تصطاد فى شهور النيل أو الصيف لكى تختزن ما يقيم أودك فى شهور الشتاء ، وكان رد الصياد أنه « داين أبن له يربيه ، ومديون ينفق على والدين كبيرين ، ويرمى فى البحر أى يربى بنات سوف يتزوجن ولن يفدنه فى شيء . أما الجماعة التى تفرقت فهى الأسنان ، والإثنان اللذان أصبحا ثلاثة فهما رجلاه اللتان لم تعودا قادرتين على حمله لكبره فأصبح يعتمد على « عكاز » والبعيد الذى أصبح قريبا هو مدى رؤيته « بصره » وهكذا مضى الصياد يفسر للوزير ما غض عليه .

وفى إحدى حلقات سيرة أبى زيد الهلالى ، يرسم الراوى صورة حوار بين أبى زيد وسليط الجان ، إذ يسأل سليط الجان ، أبا زيد عدة أسئلة فيقول له :

« أسألك يا بو زيد على ولد بلا أب يذكر . . وهو الولد عالم وخابر . . . .

« أسألك يا بو زيد إذا كنت فى العلم شاطر . . أسألك على ولد خلق قبل جده ولو ما الولد ما كان للجد ذاكر » .

« أسألك يا بو زيد إذا كنت فى العلم شاطر . . أسألك على اثنين متشاحنين مع بعضهم ، لاده يحصل ده ، ولاده يطول ده ليوم آخر .

« أسألك يا بو زيد إذا كنت فى العلم شاطر . . أسألك على راجل وهوه بالقبر ساير مات وهوه بالقبر ساير .

أسألك يا بو زيد إذا كنت فى العلم شاطر . . أسألك على أنثى وذكر ولا يهواش بعضهم . . ولادهم لا يتحسبوا لا بالقلم ولا بالدفاتر .

« أسألك يا بو زيد إذا كنت فى العلم شاطر . . أسألك على . . ستة . . وعلى خمسة وعلى ثلاثة . . وعلى واحد . .

قال له يا أخى دا كلامك دا كله عندى فى رموز الدفاتر . . إن كان عن الولد اللى بلا أب يذكر . . دا سيدنا عيسى بن مريم .

وإن كان عن الولد اللى خلق قبل جده . . دا سيدنا النبى . وإن كان عن الراجل اللى مات وهو بالقبر ساير . . دا سيدنا يونس اللى بلعه الحوت .

وإن كان عن الأنثى والذكر ولا يهواش بعضهم . . السما ذكر والأرض نتاية ينزل منها مطر من فوق ميتحطش فى الورق . . .

والاثنين المتشاحنين مع بعضهم . . الليل والنهار . . والستة . . الست أيام اللى اتنشأت فيهم الأرض . . والخمسة . . الخمس صلوات ، والاربعة . . الأربع أقطاب اللى مدركين بالكون ، والثلاثة . . الشمس والقمر والنجوم ، والواحد مالوش تانى ربنا مالوش تانى . .

وهكذا ، استطاع أبو زيد أن يجيب على كل الأسئلة ، وجاء دوره لكى يلقى بسؤاله على الجنى حسب اتفاقهما ، وعندئذ قال له « أنا ها أسألك فى سؤال واحد بقى . . جاويت سبتك ، ما جاوبتش عنه حرقتك ، بالعزيمة بقى قدامه . . قال له مكتوب على باب الجنة آيه . . ماقدرش ينطق . . قال له أنطق لأحرقك . . قال له ما أقدرش أنطق أبدا قال له رأيك . . قال له رأيى أنى أوثق العهد بينى وبينك . . وتفضل طول العمر كل ما تنده يا سليط الجان . . أكون وياك » .

وهنا يمكن أن تظهر ملاحظة جديرة بالاهتمام تكمل صورة الحرز ، وتزيد من تأكيد العلاقة بين الإجابة الصحيحة على الحرز ، والتفوق والامتياز اللذين يتيحان للإنسان معرفة ما لايعرفه غيره من الإنس أو الجان ، ومن ثم يستطيع السيطرة على مصادر القوة فيهما ، بما يتميز به من مقدرة خاصة وتمكن من العلم . . فمثلا صيغة السؤال كانت تتضمن فى كل مرة عبارة « إذا كنت شاطر » . . كما أن الملك فى الحرز الذى ذكرناه قال للصياد « ما تبعش رخيص » ولم يبع الصياد ما عنده رخيصا ذلك أنه يعلم قيمة ما يعرفه وهو ما يجعله فى موقف القوة بالنسبة لمن يريد الحصول على الإجابة منه ولذلك فقد رد على الملك « ما توصيش حريص » - وتعطى عبارة الجنى لأبى زيد مضمونا قريبا من ذلك أيضا ، فإن الإجابة على الأسئلة تتطلب تضلعا فى المعرفة ، لاتكفى معها معرفة الإنسان العادى وإنما لابد من أن يكون « فى العلم شاطر » وما دام قد اتضح من واقع إجاباته العديدة ، فإن كل الأفاق تتفتح أمامه وتوضح القوة والثروة وما إلى ذلك بين يديه .

القيم الشعبية المصرية فى القصص الشعبى المصرى

بقلم : الأستاذ الدكتور : نبيلة إبراهيم



فى مقال للباحثة العلامة الأستاذة الدكتورة « إيما برونر تراوت » المتخصصة فى علم المصريات بصفة عامة والأدب المصرى القديم بصفة خاصة ، أن الشعب المصرى فاق شعوب العالم فى قصصه الشعبى . ويصدق هذا القول على كل العصور التى مر بها الشعب المصرى ابتداء من العصور المصرية القديمة وحتى العصر الحديث .

وقد بدأ القص بصفة عامة عند جميع شعوب العالم بحكايات تحكى ما حدث ؛ ذلك لأن الإنسان خلق لكى يتذكر ما مضى من ناحية ، ولكى يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل من ناحية أخرى . وحيث أن ما حدث فى الماضى يصبح أسير هذا الماضى ، فإن وظيفة القص تتمثل فى إستعادة هذا الماضى ، لكى يصبح حاضرا على الدوام . وبدون هذا تنفصم العلاقة بين الماضى والحاضر .

وفى مرحلة فكرية متطورة ، بدأت الشعوب تؤلف القصص الخيالى . ولا تبعد وظيفة هذا القص كثيرا عن وظيفة ما يحكيه الناس بوصفه أحداثا حدثت . فهذا القص الخيالى يوهم كذلك بأنه يحكى عما حدث فى الماضى . ويشيرا إلى ذلك تلك البداية التقليدية للحكى وهى : « كان ياما كان » .

على ، أن الهدف من هذا القص ليس هو استرجاع حدث حدث فى الماضى بقدر ما هو تثبيت القيم التى تساعد على تماسك الجماعة والعمل على إستمرار نماذجها السلوكية الإيجابية . فكل حكاية تبث قيمة من القيم ، وبذلك تتضاعف القيم التى تروى بوصفها رصيدا تحفظها الذاكرة وينقلها الخلف عن السلف .

وليس هناك خلاف فى أن هناك من القيم ما تتبناه الشعوب جميعا وتظل تحض عليها . وهى تلك القيم التى تجعل من الإنسان عاملا فعالا فى الحياة . فإذا كان الجبن مرفوضا ، فإن الشجاعة تصبح قيمة مطلوبة . وإذا كان البخل مرفوضا يصبح الكرم قيمة مطلوبة كذلك . وعلى هذا النحو تصبح قيمة العمل والإخلاص مطلوبتين ، فى حين تصبح قيمة الكسل والخيانة مرفوضتين . وتعد هذه القيم وغيرها قيما عالمية يدعو إليها كل شعب من شعوب العالم فى حكاياته وأمثاله الشعبية وغير ذلك من أشكال فنونه .

على أنه يظل لكل شعب بعد ذلك خصوصياته فى بعض القيم التى يكررها على الدوام فى أشكال تعبيره الأدبى ، وذلك إذا سلمنا من البداية أن لكل شعب شخصيته المميزة .

وهذا ما نود أن نكشف عنه بالنسبة للشعب المصرى ذلك من خلال بعض نماذج حكاياته .

لقد عرفت شعوب العالم نمطا من القص الشعبى الذى يدفع بالبطل الصغير فيه إلى مغامرات فى عوالم مجهولة ، قد يكون عالم الجان والمردة من بينها ، ويقدم البطل الصغير على خوض هذه

المغامرات بشجاعة وإصرار ؛ حتى يحصل فى النهاية على الجائزة السخية التى قد تكون الأميرة الجميلة المسحورة ، أو التفاحة السحرية أو الكنز الكبير . وفى هذه المغامرات تقابل البطل القوة الشريرة التى تظل تقتفى أثره ، لتحول بينه وبين تحقيق مأربه . على أن البطل لا يحرم فى الوقت نفسه من ظهور القوة الخيرة التى ترشده إلى طريق الصواب وتمنحه الأداة السحرية التى يستطيع من خلالها أن يبطل عمل القوة الشريرة . وبعد صراع مرير بين قوتى الشر والخير ينتصر البطل فى النهاية بفضل إصراره ونمو وعيه ، وحسن استخدامه للوسائل التى تمنحها له القوة الخيرة . وبهذا ينتصر الخير على الشر . ولا تنتهى الحكاية إلا بعد أن تكون شخصية البطل قد أحالت كل صفة غير مرغوبة فيها إلى الصفة المعارضة لها المرغوب فيها . فبعد أن يكون صغيرا غير واع ، يصبح كبيرا واعيا . وبعد أن يكون فقيرا يصبح غنيا ، وبعد أن يكون مبعدا يصبح منتميا ومرغوبا فيه ، وبعد أن يكون موضوعا لتسلط الشر عليه ، يصبح قاتلا للشر . بعد أن يحقق البطل كل هذه المنجزات يصبح كفئا للحصول على الجائزة السخية ويتزوج ويعيش فى التبات والنبات .

هذه الصيغة من القص الذى يسمى عندنا « بالحدوته » ، وهى كلمة محرفة عن الفصحى « الأحدوثة » ، تعد صيغة عالمية . ومع ذلك فكل شعب يطبع حكاياته بطابع خاص ويبثها قيما خاصة به .

فهذه حكاية ريفية مصرية قمت بتسجيلها فى مدينة رشيد فى محافظة البحيرة ، عن سيدة تبلغ الأربعين من عمرها قالت :

كانت هناك أم عندها ابن وابنة . الابن اسمه محمد والابنة اسمها كشكول دهب . محمد يذهب إلى المدرسة فى حين تعمل كشكول دهب فى البيت مع أمها لتساعدها فى أعباء البيت . وذات يوم تأخر محمد عن ميعاد وصوله من المدرسة وانشغلت عليه الأم فطلبت من كشكول دهب أن تذهب إلى المدرسة لتتفقد أخاها . وذهبت كشكول دهب ووجدت المدرسة خالية من التلاميذ ، لقد عادوا جميعا إلى بيوتهم . ولكنها وجدت باب المدرسة ما يزال مفتوحا . فخطت إلى الداخل وأخذت تنظر فى الفصول الخالية حتى وصلت إلى فصل كان بابه مواربا ، فمدت بصرها إلى الحجرة ؛ ولشدة دهشتها وفزعها فى الوقت نفسه ، وجدت شبحا مهولا يأكل أخاها . فجرت كشكول دهب وهى فى أشد حالات الفزع . وبدلا من أن تعود إلى البيت ، لتخبر أمها بما رأته ، أخذت تجرى حتى ابتعدت عن قريتها . وضلت الطريق . وفاجأها الظلام وهى تقف عند دكان يبيع الصبغة وكان صاحبه على وشك إغلاقه . وعندئذ طلبت من صاحب الدكان أن يجعلها تبيت فى الدكان بعد أن ضلت طريقها إلى بيتها . ولما طلب منها صاحب الدكان على أن ترافقه إلى بيته فتبيت فيه مع بناته الصغار ، رفضت كشكول دهب وأصرت على أن تبيت فى الدكان . ورضخ الرجل لمطلبها وأدخلها الدكان وأغلقه عليها . ولم تكد الفتاة تستقر فى الدكان فى الظلام الدامس ، حتى انشق الحائط وظهر لها الشبح الذى كان يلتهم أخاها وسألها سؤالا غريبا وقال : «كشكول دهب » ايش رأيت فيما عجب ؟ وكأن الفتاة كانت على موعد مع هذا الشبح ، وكأنها كانت تتوقعه ، بل كأنها كانت تنتظر هذا السؤال . ولهذا كانت إجابتها جاهزة فقالت دون خوف : رأيت يا سيدى الفقى بيعلم الناس الأدب » . ولشدة تعجبه أخذ الشبح يخلط الصبغات بعضها ببعض ، ثم أغلق الحائط وانسحب فى هدوء .

ولما جاء صاحب الدكان فى الصباح ؛ ليفتح دكانه ووجد كل ما فيه مبعثرا ، صرخ بالفتاة وهو يسألها لماذا فعلت ذلك . ولكن الفتاة التزمت الصمت كلية . ولم يملك الرجل نفسه فضربها وطردها .

وظلت كشكول دهب تسير على غير هدى حتى فاجأها الليل وهى واقفة أمام دكان يبيع الأقمشة . وتوسلت إلى صاحب الدكان ، كما فعلت فى المرة الأولى ، أن يجعلها تبيت فى الدكان . وطلب منها الرجل أن تأتى معه ؛ لتبيت فى البيت مع أبنائه . ورفضت الفتاة وأصرت على البيات داخل الدكان . فأدخلها الرجل فى الدكانة وأغلقه دونها . وجاءها الشبح للمرة الثانية وسألها نفس السؤال وردت هى بنفس الإجابة ، فخلط الأقمشة بعضها ببعض وانسحب فى هدوء .

وجاء صاحب الدكان فى الصباح ليفتح دكانه ، وهاله ما رأى من اضطراب فى الدكان فاهتاج وسأل الفتاة عما دفعها لأن تفعل ذلك . والتزمت الفتاة الصمت . فضربها الرجل وطردها .

وظلت كشكول دهب تمشى حتى هدتها قدماها إلى قصر ، فجلست لتستريح عنده . وبعد قليل جاء ابن صاحب القصر فرآها جالسة عند بوابة القصر ، فعرف منها أنها قد ضلت الطريق ولا تعرف كيف تعود إلى بيتها . فاصطحبها من يدها وأدخلها القصر وأوصى الخدم بإدخالها الحمام لتستحم ثم قدم لها الغذاء فأكلت . ولما رآها ابن صاحب القصر بعد ذلك أعجب بجمالها كل الإعجاب وقرر أن يتزوجها .

وبعد عام انجبت كشكول دهب ابنها الأول .

وبينما كانت تجلس بمفردها مع ابنها فى الحجرة ، إذ بالشبح يظهر لها ، وخطف منها ابنها دون أن يتحدث إليها ومسح فمها بلون أحمر ، ثم اختفى . وشاع خبر اختفاء الابن الوليد فى القصر . ولم يعرف أحد كيف اختفى إذ كانت كشكول دهب تلتزم الصمت كلية . ولما ولدت ابنين آخرين بعد ذلك ، حدث لهما ما حدث مع الابن الأول . عندئذ تأكد لأهل القصر أنها غولة تلتهم أبناءها بخاصة وأنهم وجدوا فمها ملون بلون أحمر . فأغلق عليها باب الحجرة . وقرر زوجها أن يتزوج إبنة عمه بعد ذلك . ولكنه قرر أن يؤدى فريضة الحج قبل إتمام الزواج . وكما كانت العادة ، قبل الرحيل إلى الحج ، سأل الزوج أهل بيته فردا فردا عما يريد أن يحضره له من بلاد الحجاز . ثم أبدى الشفقة على زوجته كشكول دهب ، فدخل عليها الحجرة ليسألها ما ترغب فيه . فقالت له كشكول دهب : « أنا لا أريد إلا علبة

الصبر » . ثم قالت له : « إن أحضرت علبة الصبر مركبك سارت ، وإن لم تحضر علبة الصبر ، مركبك وقفت فى البحر واحتارت » .

ولم يفهم الزوج عبارتها الأخيرة ، ولكنه أغلق عليها الباب ، ورحل إلى الحج . وبعد أن أدى الزوج الفريضة ، اشترى الأشياء التى طلبت منه ، ولكنه نسى أن يشترى علبة الصبر . ولم تتحرك المركب وظلت تهتز . وأخذ الربان ينادى مذكرا الناس إذا كان أحدهم ما زال عليه ذنب لم يكفر عنه ، أو ما إذا كان أحد الركاب قد وعد بشراء شىء ولم يف بوعده . وعندئذ تذكر الزوج أنه لم يشتر علبة الصبر . فقفز من المركب وظل يبحث عنها حتى وجدها واشتراها وركب المركب فتحركت وسارت . ولما وصل إلى قصره ، وزع الهدايا ، وفتح باب الحجرة على زوجته كشكول دهب فرمى لها بعلبة الصبر وأغلق عليها الباب .

فكانت كشكول دهب كلما أمسكت علبة الصبر ارتعشت فى يدها من هول ما تحملت فكانت تقول لها : أصبرى يا علبة الصبر كما صبرت .

وتحدد اليوم الذى يزف فيه الزوج على ابنة عمه ، ونصبت الزينات وأضيئت المصابيح . وبينما كان الناس فى قمة الفرح ، وكانت كشكول دهب تجلس بمفردها ، إذ بالشبح يفتح عليها باب الحجرة ويدفع إليها بأبنائها الثلاثة وقد كبروا . وفى الحال أمرتهم أمهم بالذهاب فورا إلى عرس أبيهم ، ليتعرف عليهم ، ولما حاول الأبناء دخول المكان المقام فيه العرس ، منعهم الحراس ، فصرخوا بأعلى صوتهم : « هو العرس عرس أبونا والغرب يطردونا » وسمع الأب هذه العبارة وهو بالداخل ، فخرج ليرى ما يحدث . وهناك عند مدخل القصر واجهه الأبناء بأنهم أبناؤه وقصوا عليه قصتهم كاملة .

وفى الحال أبطل الفرح وعاد الأب مع أبنائه إلى أمهم ليعيشوا جميعا فى التبات والنبات . وتكشف هذه الحكاية فى وضوح عن بطولة البطل الذى يصبر حتى ينال مأربه . ولم ترتكب كشكول دهب من بداية الحكاية حتى نهايتها أية جريمة تعاقب عليها ، وواضح أن الحكاية تتعمد أن تجعل مصدر الشر يقع خارج البطلة وليس داخلها . كما أنها تتعمد أن تجعل هذا الشر يصر على مطاردة البطل أينما كان ، وكأنه قدره الذى يلاحقه . ودلالة هذا كله أن الشر مقدر للإنسان فى الحياة وليس هناك من وسيلة للقضاء على الشر سوى أن يكون الإنسان مسلحا ضده بقيمتين أساسيتين هما الوعى والصبر . لقد كانت كشكول دهب على وعى بكل ما يحدث لها . وكانت على وعى تام بأنها ستواجه الشر أينما حلت . وهذا الوعى جعلها متأهبة على الدوام للرد على هذا الشر بشىء من المداهنة واللباقة ، ولهذا فإن الشر لم يكن يملك أن يؤذيها فى شخصها وهى لم تخطىء فى حقه . ولكنه فى الوقت نفسه كان يستكثر أن يتركها فى أمان ، ولهذا فكان يتعمد إيذاءها بطرق غير مباشرة . حتى إذا أثبتت كشكول دهب كفاءتها التامة فى التعامل الهادىء الواعى مع الشر ، وفى اجتياز كل الاختبارات التى تعرضت لها كان لا بد لها بعد ذلك أن تعيش حياتها فى اطمئنان وسلام مع نفسها ومع زوجها ومع أولادها ومع الكون كله .

إن قيمة الصبر أصيلة فى الشعب المصرى وهى كذلك قيمة دينية حث عليها الدين . ولهذا فإنه يؤكدها فى صيغه التعبيرية حكايات كانت ، أم أمثالا ، أم مواويل غنائية .

بل أنه قد يتصاعد فى قيمة الصبر ليجعلها صنو العقل .

فهو يحكى فى حكاية من حكاياته أن الزوجة سألت زوجها فجأة وبدون تمهيد سؤالا طالبة الإجابة عنه ، و. هو : أين العقل ؟ ولم تكن الإجابة جاهزة فى ذهن الزوج ، كما أنه لم يشأ أن يرد أى رد فيهتز احترامها له ، ولذلك طلب منها أن تمنحه فرصة للإجابة . وخرج من بيته يتأمل الحياة والناس وهو يردد فى ذهنه السؤال : أين العقل ؟ وقادته قدماه إلى مكان خال فى وسطه خيمة منتصبة . فقال فى نفسه : سأطرق باب الخيمة لأتحدث مع أهلها لعلنى أظفر بالإجابة . فما كاد يقف أمام الخيمة حتى ظهرت له فتاة فى سن النضج . فسألها عن أبيها : فقالت : أبى راح يسقى الماء بالماء . فتظاهر بالفهم . ثم سألها عن أخيها ، فقالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فازدادت حيرته لأنه لم يفهم كذلك شيئا . ثم سألها عن أمها : فقالت أمى راحت تكفر بالله . فازدادت حيرة الرجل وازداد تعجبه ، إذ كيف يمكن أن تذهب الأم لتكفر بالله والعياذ بالله . ولم يمض وقت طويل على حيرته حتى أبصر الأب آتيا من بعيد يحمل بطيخا . فرحب بضيفه دون أن يعرفه ، أيما ترحيب واعتذر له بأنه كان يسقى البطيخ فى الحقل . وعندئذ فهم الرجل قول الابنة من قبل أن أباها راح يسقى الماء بالماء . فالبطيخ ماء وهو يسقيه بالماء وبعد برهة جاء الابن يحمل غزالا اصطاده ، فأدرك معنى عبارة الابنة عندما قالت : أخى راح يصطاد الهواء من الهواء . فالغزال يطير كالهواء ولهذا يمكن أن يكون الهواء مجازا واستعارة . ولم يمض وقت طويل حتى حضرت الأم وكانت تلبس السواد وتلطخ وجهها بالطين وعيناها محمرتان من البكاء . وأدرك على التو مغزى العبارة الغريبة ، أمى راحت تكفر بالله . فلقد كانت الأم تؤدى واجب العزاء فى ميت وليس سلوكها فى اللطم على الخدود وتلطيخها بالطين والصراخ والعويل سوى احتجاج على قدر الله الذى هو بمثابة الكفر .

وشعر الزوج بالإرتياح إثر فهمه لكل عبارة من العبارات الثلاث اللغز الذى نطقت به البنت . وعندئذ قال فى نفسه : لم يبق إلا سؤال زوجتى الذى لم أعثر على الإجابة عنه بعد .

وبينما كان غارقا فى فكره ، كان الرجل الأعرابى يرحب به داخل خيمته وطلب من ابنته أن ترحب بالضيف كعادتهم . ودخلت الابنة الخباء ، لتعد القهوة والطعام . ولما تأخرت نادى عليها أبوها قائلا : يا بنت ألم أخبرك أن ترحبى بالضيف ؟ أين عقلك ؟ وسعد الزوج أيما سعادة لسماعه هذا السؤال ، وتلهف على سماع الاجابة . وردت الابنة قائلة : يا ابى : اننى أعد طعام الغداء للضيف ، يا أبى إن العقل فى

الصبر . قال الرجل ، نعم إن العقل فى الصبر ، فالصبر يعنى الوعى والتحمل والإصرار فى الوقت نفسه على الطلب .

وشكر الزوج الضيف الأعرابى جزيل الشكر على استضافته له وعاد إلى زوجته حاملا إليها الإجابة السليمة عن سؤالها الصعب « أين العقل » . والإجابة أن العقل والصبر صنوان ، فالعقل هو الصبر والصبر هو العقل .

ويهتم القص الشعبى المصرى بإبراز قيمة أخرى يقوم عليها بنيانه وهى قيمة العمل . وهو يناقش هذه القيمة نقاشا جدليا حينما يربطها بمفهوم الرزق . فإذا كان الرزق من عند الله ، فما علاقته بالعمل . وهل يمكن أن يكون مفهوم الرزق مرادفا للحظ ، أم أن الرزق مرتبطا كل الارتباط بالعمل . هذه التساؤلات تراود الإنسان الشعبى المصرى منذ زمن ، وما تزال تراوده . ومهما تنوعت إجاباته عن التساؤلات ، فهى تهدف فى النهاية إلى تأكيد قيمة العمل ، فاليد البطالة نجسة كما يقول فى أمثاله . وكلب داير ولا سبع نايم فى الغاب « واللى يقول أبويا وجدى يورينا فعله . وبناء على ذلك فإذا كان هناك ما يمكن أن يسمى بالحظ أو الأرزاق ، فلابد أن يكون هذا مرتبطا بالعمل . وهو يؤكد هذا فى حكايته التالية ، تقول الحكاية . .

كان هناك أخوان ورثا من أبويهما قدرا من المال . واستطاع أحدهما أن يستثمر هذا المال حتى نماه أضعافا مضاعفة ، فى حين أن الآخر ظل ينفق من ماله الموروث حتى نفذ المال وأصبح مفلسا . وسولت له نفسه أن يسرق أخاه الثرى . فلما أرخى الظلام سدوله أتى إلى مخزن الغلال التابع لأخيه وشرع فى سرقته . وما كاد يخطو داخل المخزن حتى أبصر شبحا قابعا فى ركن من أركان المخزن وهو يرمقه بعينين براقتين . فسأله فى فزعه من يكون . فأجاب الشبح : إنه حظ أخيه الذى يحرسه على الدوام . وعندئذ سأله الأخ . ولكن أين أجد حظى ، لكى يحرسنى ؟ فرد حظ أخيه قائلا : إن حظك ليس هنا ، إنه يسكن فى مكان بعيد على قمة الجبل ، ولعله يغط فى نوم عميق . فاذهب إليه وأوقظه فلعله يرعاك . كما أرعى أخاك .

وترك الأخ مخزن الغلال وقرر أن يرحل إلى حظه ، ليوقظه ومر فى الطريق بغابة موحشة يسكنها أسد لا يشبع قط من الأكل . ولما أبصره الأسد جرى نحوه ليفترسه . فأسرع الأخ وتسلق شجرة . وطال انتظاره فوق الشجرة ، لأن الأسد كان ما يزال رابضا تحتها . فتوسل إلى الأسد أن يتركه لأنه ذاهب إلى حظه ليوقظه . وعندئذ تحرك الأسد وقال له . أنه سيتركه بشرط أن يسأل له حظه عن السبب فى أنه لا يشبع قط مهما تناول من غذاء . فوعده الرجل أن يفعل ذلك ورحل . وبعد فترة من السير وسط الحقول أبصر فلاحا يجد ويجتهد فى فلاحة الأرض . فعرج عليه وأخذ يتحدث معه . ولما عرف الفلاح أنه سائر إلى حظه ليوقظه . طلب منه أن يسأل له حظه عن السبب فى أن أرضه لا تؤتى من الثمر قدر جده واجتهاده . فوعده أن يفعل ورحل . وبعد فترة وجد نفسه يسير بجوار نهر . وإذ بسمكة كبيرة تصعد من الماء إلى أعلى فى الهواء ثم تنزل فى الماء فى شدة . ثم لا تلبث أن تعلو فى الهواء مرة أخرى وتهبط إلى الماء . فوقف الرجل يراقبها وهى لا تكف عن الحركة لحظة واحدة . ولما وجدته متعاطفا معها قالت له : لقد مر زمن طويل عليها وهى تصعد وتهبط على هذا النحو دون إرادة منها ، وكم تتمنى أن تستقر فى الماء مثل سائر السمك . فقال لها الرجل : إنه ذاهب إلى حظه ليوقظه ولن ينسى أن يسأله عن هذا السر الغريب ، وتركها ورحل . وصل الرجل إلى قمة الجبل حيث وجد حظه يغط فى نوم عميق ، فأيقظه وعاتبه فى أن حظ أخيه متيقظ على الدوام وهو قريب منا على الدوام ولا يغادره ، أما هو فقد تركه بعيدا ، ليسكن قمة الجبل وأوشك أن يكون قد انفصل عنه . وتثائب حظه فى كسل وقال له : إنه لن يغادر قمة الجبل ووعده أن يرعاه من بعيد . ولم ينس الرجل أن يسأله عن حلول للمشكلات التى وعد أصحابها بأنه سيحاول أن يجد حلا لها عند حظه . فقال له حظه ، قل للسمكة إن فى بطنها جوهرة . فإن هى أخرجتها فسوف تستقر فى الماء . وقل للفلاح إن فى أرضه كنز ، وعليه أن يستخرج الكنز أولا وعندئذ سوف تثمر أرضه ثمارا يانعة . وقل للأسد عليه أن يأكل ظالما وعندئذ سوف يشفى من نهمه .

وودع الرجل حظه ورحل . وكان أول من مر به فى أثناء عودته هى السمكة . فأبلغها رسالة حظه . فتوسلت إليه أن يبقى معها ويعينها على استخراج الجوهرة من جوفها ويأخذها . ولكنه قال لها : ليس عندى وقت لذلك فلقد استيقظ حظى وسوف يرعانى . ثم مر بعد ذلك بالفلاح الذى أبلغه كذلك رسالة حظه ، وتوسل إليه الفلاح كذلك أن يبقى معه ويساعده على استخراج كنزه فى مقابل أن يقتسمه معه . ولكنه رفض بحجة أن حظه قد استيقظ وسوف يرعاه . وفى نهاية المطاف قابل الأسد وأبلغه رسالة حظه . وما إن نطق الرجل بأنه (أى الأسد) عليه أن يأكل رجل ظالما ، حتى هجم عليه الأسد وأنفذ فيه أنيابه وهو يقول : لن أجد إنسانا أظلم منك .

وكأن الحكاية تقول بذلك : إن إنسانا يظلم نفسه ويظلم غيره لا ينبغى أن يكون له مكان بين الشرفاء من الناس . ولقد ظلم هذا الرجل غيره عندما شرع فى سرقة أخيه العامل الشريف . ثم إنه ظلم نفسه بإسرافه وتبديده ثروة أبيه وعزوفه عن العمل وحتى عندما عرضت عليه السمكة كما عرض عليه الفلاح أن يشاركهما إستخراج الجوهرة والكنز ويأخذ نصيبه منهما ، رفض وآثر أن يظل راكنا إلى حظه الذى ظن واهما أنه سيستيقظ ليرعاه . وكان من الغفلة أنه لم يدرك أن حظه هجره عندما وجده قد هجر العمل والأمانة . ومعنى هذا إذن أن الحظ لا يكون مصاحبا لصاحبه إلا إذا كان يعمل ويعمل بنزاهة وصدق . إذ لا يمكن أن يكون الحظ مع اليد البطالة النجسة كما يقول المثل الشعبى .

ومن القيم الاجتماعية الكبيرة التى يؤكد عليها القص الشعبى المصرى . سيادة روح الحب والمودة والسلام بين الناس بعضهم بعضا . وكأن القص المصرى كان يجيب عن السؤال : وكيف يتحقق هذا ؟ عندما ساق عددا ليس بالقليل من الحكايات التى تأتى كل منها

بوصفة أخلاقية تعين على تحقيق ذلك . وها هى ذى بعض الحكايات التى نتلمس منها الكثير من الوصفات الاجتماعية الناجحة .

كان هناك أسد وذئب يعيشان فى الصحراء . وذات يوم بينما كانا يسيران إذ أبصرا رجلا على بعد ملقى طريحاً على الأرض ، فلما اقتربا منه رأيا أن الرجل يكاد يلفظ أنفاسه من الجوع والعطش . عندئذ أمر الأسد الذئب أن يدخل حديقة مجاورة ينمو فيها العنب ويقطف عنقودا من العنب ويأتى به ؛ ليعصره فى فم الرجل . فعل الذئب ذلك وبدأ الرجل يشعر بالانتعاش . ثم طلب الأسد من الذئب أن يسرع فى اصطياد غزال ويشويه حتى يستطيع الرجل المسكين أن يتناول وجبة تساعده على استرداد صحته . وفعل الذئب ما أمر به الأسد . وعندئذ استرد صحته وتمكن من الجلوس فسأله الأسد عما به . فأخبره الرجل بأنه كان يعيش حياة متيسرة والناس مقبلون عليه ثم فقد ثروته فى تجارة خاسرة ، فانسحب الأصدقاء من حياته ولم يعد يجد شيئا يعيش منه . وعندئذ قرر أن يسلم نفسه للموت بعيدا عن الناس فى الخلاء . وطمأنه الأسد والذئب ووعداه بأنهما لن يتركاه إلا إذا عثرا له على عمل يقتات منه . وفى مكان كان يعبر فيه أهل قرية من مكان لآخر ، أمر الأسد الذئب أن يأتى بفروع أشجار ويجعلها حاجزا بين الجهتين . فإذا جاء الناس للعبور دفع كل شخص قرشا فى مقابل العبور . فلما فعل الذئب ذلك ، طلب الأسد من الرجل أن يقف ؛ ليتسلم النقود وبذلك يصبح لديه عمل يعيش منه . ولكن الرجل ساوره الشك فيما إذا كان الناس سيقبلون هذا الوضع . فطمأنه الأسد بأنه سيختفى هو والذئب فى مكان ويراقبان ما يحدث ، فلما اعترض الناس ورفضوا الدفع ، خرج عليهم الأسد والذئب وهددوهم ، فدفعوا النقود صاغرين ، ثم تعودوا ذلك فيما بعد . وعند ذاك ودع الأسد والذئب الرجل وتمنيا له حياة سعيدة وعادا أدراجهما . وبعد مرور عام تذكر الأسد والذئب الرجل وشاءا أن يزوراه . فاصطادا غزالا وشوياه وأخذاه معهما هدية للرجل . ووصلا إلى المكان الذى يستقر فيه الرجل من الجانب الآخر . فحيياه ورد الرجل التحية . ولكنه لم يفتح لهما الطريق . فقال له الأسد إننا تذكرناك وقلنا نقوم بزيارة لك . فشكرهما الرجل ، ولكنه ظل فى مكانه ساكنا دون أن يسمح لهما بالعبور . وعندئذ طلب منه الأسد أن يفتح لهما الطريق ؛ حتى يجلسا إليه ويتحدثا معه . وفى الحال طلب منهما الرجل الأجر . فتعجب الأسد وقال له : لابد أنك قد نسيت أننا قد وجدناك طريحا فى الخلاء وتكاد تلفظ أنفاسك حتى أطعمناك وسقيناك ثم لم نتركك إلا بعد أن عثرنا لك على عمل تعيش منه . وأجاب الرجل بأنه لم ينس ذلك ولكنه مصر على أن يدفعا الأجر . وعندئذ طلب الأسد من الذئب أن يهجم عليه ويهشم رأسه . وفى لحظة كان الرجل طريح الأرض ميتا . فقال الأسد للذئب : الآن هشم رأسه لترى ما بداخله . فلما فعل وجد مكتوبا بداخلها : « بنى آدم لما يشبع مايطمرش فيه » .

فهذه الحكاية نقد صريح لنكران الجميل . وقد سبق للرجل أن عانى من نكران الجميل بعدما افتقر بعد غنى . ولكنه بعد أن تحسنت أحواله إذ به ينضم لزمرة الناكرين الجميل . وليس قتل الرجل سوى تخليص الحياة من أمثاله حتى يعيش الناس فى مودة وتآلف وحب .

وهناك حكاية أخرى تقدم وصفة ثانية لحياة يسودها السلام والوئام وذلك من خلال بث قيمة أخرى هى قيمة القناعة والرضى بما نعم به الإنسان من خير .

لقد كان هناك رجل ثرى طلب ذات يوم من خادمه مطلبا غريبا وهو أن يأتيه بلحاف طوله متر وعرضه متر ويغطيه بأكمله ، وإن لم يفعل هذا فى خلال يومين سوف يقطع رقبته . وأسقط فى يد الخادم إذ كان سيده طويلا عريضا لا يغطيه كاملا سوى لحاف طويل عريض . ولم يدر الخادم ماذا يفعل لتحقيق هذا المطلب . وكان له صديق ذكى من أبناء البلد الشطار فأراد أن يستعين به فى كيفية الخروج من هذا المأزق . فذهب وقابله فى المقهى الذى يقابله فيه دائما وعرض عليه هذا الأمر . ولما وجد الصديق صديقه حزينا مكتئبا ، أخذ يفكر له فى وسيلة تخرجه من هذا المأزق . وتفتق ذهنه عن حيلة لم يخبره بها ولكنه ، قال له : إنه قد أعد له اللحاف الذى طوله متر وعرضه متر وعليه أن يصطحبه معه لسيده وهناك سيتعرف حقيقة الأمر . فاصطحب الخادم صديقه ومعهما اللحاف المطلوب ورحلا إلى السيد الذى واجه الخادم بالسؤال بمجرد أن وقع بصره عليه : هل أحضرت اللحاف الذى طوله متر وعرضه متر ويغطينى كاملا ؟ فرد الصديق قائلا : نعم لقد أحضرناه . وعندئذ طلب السيد من الرجل أن يغطيه باللحاف ، فبسط الصديق اللحاف على السيد ، ولم يكن كافيا بطبيعة الحال لأن يغطيه كاملا . وعندئذ صرخ السيد فى وجهيهما بأن اللحاف لم يغط سوى نصف جسمه . وكان مع الصديق عصا صغيرة يخفيها فى جيبه ، فلما صرخ السيد فى وجهيهما أسرع الصديق وأخرج العصا وضرب السيد فجأة ضربا هينا على ركبته . وفى حركة لاشعورية ضم السيد ركبتيه إلى صدره وعندئذ غطاه اللحاف كاملا . وغضب السيد مما حدث وهب ليطيح بالخادم وصديقه ، ولكن الصديق عاجله بقوله : لا تغضب يا سيدى ، ألم تسمع المثل الذى يقول : « على قد لحافك مد رجليك ؟ » .

وفى الحال سكت غضب السيد وهدأت ثورته . لقد تمعن حكمة المثل ووجدها صادقة . فلا يحق لإنسان أن يطلب المستحيل وألا يتظاهر بما ليس عنده ، بل يعيش الحياة على حقيقتها ويقتنع بما عنده ، فهذا أدعى لأن يشيع فى نفسه الطمأنينة والهدوء وعندئذ يقبل على الحياة وهو راض وقانع ومنشرح النفس ، وعندئذ يسود الحياة الحب والطمأنينة والسلام .

وربما كان أهم ما يميز طبيعة الشعب المصرى ما يسيطر عليه من إحساس صادق بوحدة الدنيا والدين أو العالم الحسى والعالم الغيبى . فهو لا ينفك يذكر العالم الغيبى فى كل لحظة من لحظات حياته . فعبارات « إن شاء الله » « والحمد لله ، والعياذ بالله » عبارات تسكن فى فمه وتقفز على لسانه بين اللحظة والأخرى .

وهناك فى الأدب الشعبى المصرى ، مجموعة من الحكايات التى تعبر عن هذه العلاقة الوثيقة بين الدين والدنيا وما ينجم عن هذه العلاقة من أنماط من السلوك البشرى الإيجابى الذى ينفع الناس فى دنياهم بقدر ما ينفعهم فى أخراهم . ولا تعبر هذه الحكايات عن هذا الموضوع على نحو مباشر ، بل هى تعبر عنه فى شكل خيالى فنى وتركيب بنائى محكم .

فقد كان هناك فلاح يعمل كل يوم فى حقله المجاور للمقابر من الصباح حتى المساء . وذات يوم سمع صوتا يناديه ويقول له : إن فلانا سوف يحضر فى الغد إلى المقابر وكذلك فلانة . وانزعج الفلاح لسماع هذا الصوت الذى لم ير صاحبه ، والذى تنبأ بأن فلانا وهو جاره ، وفلانة وهى زوجته سيموتان فى الغد ويحملان إلى المقابر . وما كاد الفلاح يصل إلى بيته بعد فراغه من عمله حتى سمع صراخا وعويلا ، فلما سأل عن مصدر هذا الصراخ والعويل ، قيل له إن جاره قد توفى . وعندئذ أيقن الفلاح أن زوجته سوف تموت كذلك كما تنبأ الصوت . وفى صباح اليوم التالى ، نظر إلى زوجته ، قبل أن يغادر البيت ، فوجدها فى أتم صحة وعافية وتعجب كيف أنها ستموت فى هذا اليوم . ثم خرج وهو حزين ؛ لأنه توقع سماع نبأ وفاتها فى أى لحظة . وظل الفلاح يعمل طوال النهار حتى ساعة متأخرة منه ، إذ لم يشأ أن يعود إلى البيت حتى لا يفاجأ بنبأ غير سار . وفى هذه الأثناء ، كانت الزوجة تنتظر زوجها حتى يتناولا العشاء معا . فلما تأخر وكانت قد شعرت بالجوع ، أعدت لنفسها بيضتين ورغيفا من الخبز وجلست لتأكل ، وما كادت تقطع اللقمة الأولى من الرغيف حتى طرق بابها طارق . فلما فتحت الباب فوجئت بشحاذ يطلب لقمة يأكلها . وفى الحال حملت الزوجة طبق البيض والرغيف وقدمتهما للشحاذ . فشكرها الشحاذ ودعا لها بطول العمر ورحل .

وعندما عاد الفلاح إلى البيت وجد زوجته فى منتهى الصحة والعافية . فتعجب لذلك وهو مازال يفكر فى كلام الصوت . وصحا فى اليوم التالى فوجد زوجته ما تزال تتمتع بالصحة والعافية . فلما وصل إلى الحقل نادى على الصوت وقال له : إن نبوءته صدقت بالنسبة لجاره ولكنها لم تصدق بالنسبة لزوجته . فرد عليه الصوت وطلب منه أن يرفع بصره إلى السماء . فلما رفع بصره رأى فى السماء صورة طبق فيه بيض ورغيف وهو يحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته . فلم يفهم مغزى ما رأى وأسرع إلى البيت يسأل زوجته عما حدث لها بالأمس . فأخبرته بأن شيئا ذا بال لم يحدث سوى أن شحاذا طرق بابها يسأل صدقة . وكانت قد شرعت تأكل البيض الذى أعدته لنفسها ، فأعطته البيض والرغيف .

وعندئذ فهم الفلاح مغزى الصورة التى رآها فى السماء وقال لتوه : حقا إن اللقم تمنع النقم .

وهكذا يؤكد الشعب المصرى فى قصصه بحسه العميق أن العمل الطيب فى الدنيا له وجهان لا ينفصل أحدهما عن الآخر ، وجه اجتماعى يقدم صورة مشرقة للحياة التى يسودها التعاطف بين الناس ووجه فردى بالنسبة لفاعل العمل الطيب الذى يلقى حتما الجزاء الطيب من عند ربه .

والشعب المصرى ، إذ يؤكد دائما أبدا هذه القيم السالفة ، لا يكتفى ببث هذه القيم الاجتماعية والدينية فى قصصه ، بل هو يعيش الحياة العريضة كما تتكشف له فى مجالها السياسى . وهو فى هذا لا يعبر عن تفاصيل الحياة اليومية ، بل ينزع إلى التجريد فى إطار الشكل الخيالى الذى ينشد مطلبا واحدا ، وهو الحاكم العادل الحكيم الذى يستطيع بحكمته وعدله أن يسير دفة الأمور ، لا وفقا لهواه ، بل وفقا للمصلحة العامة .

فهو يحكى أنه كان هناك حاكما جبارا متسلطا يحكم بلدا من البلاد . وقد كان هذا الملك شديد القلق من الرجال الكبار الحكماء فى بلده . فسولت له نفسه أن يقتل كل رجل شيخ فى بلده ، حتى لا يزعجه المسنون الحكماء بنقدهم لأفعاله ، وحتى لا يورثون الحكمة لأجيال الشباب . فأصدر مرسوما بأن يقتل كل شاب أباه المسن . واستجاب لأمره ، خوفا من سطوته ، كل شباب البلد ، فيما عدا شابا واحدا هاله أن يقدم على هذا الفعل مع أبيه . فاستقر رأيه على أن يخفى أباه فى مكان لا يمكن أحدا من أن يراه .

ولما اطمأن الحاكم من خلو البلد من الشيوخ الحكماء ، جمع شباب البلد وأرسلهم إلى الجبل حيث كان يشغلهم هناك بقطع الصخر من الجبل دون أن يعرفوا هدفا لهذا العمل .

وذات يوم سأل الأب الذى كان لا يزال على قيد الحياة ابنه عما يفعله مع الشباب فى المكان الذى يرسلهم إليه الحاكم . فأجاب الابن بأنهم لا يفعلون شيئا سوى قطع الصخر من الجبل . فقال له الأب : إذا جاءكم الحاكم ليستطلع أحوالكم ، فعليك أن تصطنع أنك تقذف شيئا فى فمك دون أن يكون فى يدك أى شىء . وكرر هذه الحركة أمامه حتى تسترعى نظره . فإذا سألك عما تفعل ، قل له ، إننى آكل مما نزرعه ، لعله يعى أن ما تفعلونه إنما هو عمل لا جدوى وراءه .

وفعل الشاب ما نصحه به أبوه . ولمحه الحاكم وسأله عما يفعل ، فقال له : إنه يأكل مما يزرعه . فاغتاظ الملك من سخريته وقال له : إن هذا ليس بقولك ، بل قول رجل كبير حكيم . ثم أمره أن يحضر أباه الذى لم يقتله . وذهب الشاب وأحضر أباه الذى وقف ماثلا أمام الحاكم . فسأله الأخير : وأين كنت وقت صدور الأمر بأن يقتل كل شاب أباه ؟ فأجاب الرجل : لقد كنت مسافرا فى مهمة وعدت إلى البلد بعد صدور القانون . ولما سأله الحاكم عن هذه المهمة ، قال : لقد كنت أشهد حفل زواج بنت البومة من الغراب . لقد كانوا مختلفين على المهر الذى يتحتم على الغراب دفعه ، ثم طلبوا منى الوساطة لحل هذا الخلاف . فتوسطت وتصالح الطرفان وانتهى الأمر بالزواج . فسأله الحاكم ، وعلام كان الخلاف ؟ فرد الرجل قائلا : لقد اشترطت البومة على الغراب أن يكون مهر ابنتها خمسين بلدا خرابا . فلما سمع

الحاكم ذلك بادره بالسؤال : وهل استطعتم أن تجدوا خمسين بلدا خرابا ليقدمها الغراب مهرا لإبنة البومة ؟ وعندئذ أجابه الرجل الشيخ بقوله : نعم إنهم عثروا عليها ، فكل بلد يحكمها حاكم ضعيف العقل لابد أن تكون خربة .

وكان لحكمة الشيخ وقع فى أذن الحاكم ، وعرف لتوه أن الحكمة لا تموت بموت أصحابها ؛ لأنها لابد أن تتسرب عبر الأجيال ، ولابد أن تنطق بها الأفواه ذات يوم .

وأهم ما يلفت النظر إلى الحكاية السالفة ، هذه الصيغة الخيالية التجريدية التى صيغت فيها حتى يمكن أن تكون مضرب الأمثال ، ثم هذا الحس الفريد الساخر الذى يعد سمة من سمات التعبير فى الأدب الشعبى المصرى بصفة عامة .

وتؤكد لنا الحكاية التالية ذلك الحس الفكاهى الذى يتميز به الشعب المصرى ، وتلك القدرة الإبداعية على صنع الشكل الفنى .

يحكى : أن فلاحا كان متزوجا بامرأة ساذجة غبية إلى درجة أن اصطلح الناس على تسميتها رزية ، ولم تعرف إلا بهذا الاسم فيما بعد . وذات يوم بينما كان الزوج غائبا ، مر أمام بيتها رجل ينادى على أسماء للبيع . ولما كانت رزية قد ملت هذا الاسم وتمنت لو استبدلت به اسما آخرا ، نادت على الرجل وسألته عن الأسماء التى عنده ويعرضها للبيع . فذكر الرجل لها أسماء يحبها الناس مثل فاطمة النبوية وزينب وأم كلثوم وغيرها . فاختارت رزية اسم فاطمة النبوية . ثم سألها الرجل عن الثمن ، فقالت له إنها لا تملك أى نقود ولكن عندها حمار زوجها ويمكنها أن تدفعه ثمنا للإسم . وسعد الرجل بهذا العرض واصطحب الحمار ورحل . وبعد مرور بعض الوقت حضر الزوج فنادى على زوجته : افتحى يا رزية . فردت على الفور بأن اسمها ليس رزية ، بل اسمها فاطمة النبوية ثم أخذت تقص على زوجهاخبر شرائها هذا الاسم الجديد . ولم يدقق الزوج فى كلام زوجته الساذجة ، ولكنه عندما تفقد حماره ولم يجده ، وسألها عنه ، وحكت له أنها أعطته بائع الأسماء فى مقابل شرائها الاسم ، جن جنون الزوج ولم يطق أن يمكث فى البيت لحظة بعد ذلك ، وغادره دون أن يعرف له هدفا . وظل الزوج يسير على غير هدى حتى أصبح على مقربة من بيت كبير استوقفه عنده صوت امرأة تبكى وهى تطل من الشباك . فلما رفع بصره إليها فاجأته المرأة بالسؤال : من أين أتيت أيها الرجل وإلى أين أنت ذاهب ؟ فرد عليها الرجل من فوره وكان يعبر عن حالته النفسية المكتئبة وقال : « أنا جاى من جهنم ورايح جهنم » . وفوجىء الزوج بأن المرأة تسأله إثر ذلك : وهل رأيت زوجى المتوفى . إننى أفتقده كثيرا ولذلك فأنا أبكيه ليل نهار . ووقف زوج رزية لحظة أدرك فيها أنه يتحدث إلى امرأة تتسم بالعبط ، فسايرها فكرها وأجاب عن سؤالها قائلا : نعم إننى رأيته . فسألته : وهل أخبرك أنه فى حاجة إلى شىء يمكن أن تأخذه معك ؟ وعندئذ تمادى الزوج فى تجاهله وقال : نعم إنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام .

وفى الحال أعدت الزوجة له كل شىء وصرته فى صرة وأعطتها له . وأخذ الزوج الأشياء وأسرع السير حتى لا يدركه أحد من أقرباء تلك السيدة ويتهم بالسرقة والاحتيال

وبعد مرور بعض الوقت حضر زوج السيدة الثانى الذى كانت قد تزوجت به بعد زوجها الأول العزيز عليها ، وأخذت تقص عليه قصتها مع زوج رزية ، وكيف أنها أعطته النقود والملابس والطعام ليحملها إلى زوجها المتوفى . فأسرع الرجل وامتطى صهوة جواده ، وجرى به ليدرك الرجل . وكان زوج رزية قد تحسب أن يقتفى أثره شخص من طرف هذه المرأة ، فأسرع الخطو بغنيمته حتى وصل إلى حقل يدير فيه فلاح ساقيته . فأوهم الفلاح الطيب أن هناك شخصا يقتفى أثره وعليه أن يسرع بالاختباء . وصدق الفلاح كلام زوج رزية وأسرع واختبأ فى حظيرة مجاورة ، بينما أخذ يدير زوج رزية الساقية . وما هى إلا لحظات حتى كان زوج المرأة الثانى قد وصل إليه ووقف يسأله عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة ، فأجاب بالإيجاب وأشار إلى الحظيرة التى يختبىء فيها الفلاح . فترك الرجل حصانه الذى كان يمتطيه وأسرع إلى الحظيرة وهناك دارت مشادة بينه وبين الفلاح المختبىء هناك . وانتهز زوج رزية هذه الفرصة وامتطى صهوة الحصان وحمل الصرة وهرب بالحصان . فلما خرج الرجل من الحظيرة بعد المشادة التى دارت بينه وبين الفلاح ، لم يجد حصانه فعلم أن الحيلة تمت عليه ، فعاد مهزوما بدون حصانه إلى زوجته . وهناك سألته الزوجة عما إذا كان قد قابل الرجل الذى أعطته الطعام والمال والملابس لزوجها المتوفى . فأجاب بأنه قد قابله . فلما سألته عن الحصان ، قال لها : إنه قد أعطاه الحصان كذلك حتى يسرع إلى السماء قبل أن تغلق أبوابها .

وأما زوج رزية فقد عاد بغنائم كثيرة إلى زوجته من بينها الحصان . وهناك نادى على زوجته قائلا : افتحى يا فاطمة النبوية ، لقد وجدت رزية أكبر منك .

وبهذا تنتهى الحكاية بتلك المفارقات الكثيرة المضحكة التى عبرت الحكاية من خلالها عن الحس الشعب المصرى الأصيل فى الميل إلى السخرية والضحك ، وقدرته على أن تحيل ما هو كئيب ومأساوى يميل إلى فن السخرية والضحك .

إننا لانبالغ إذا قلنا إن الشخصية المصرية بكل أبعادها تعيش فى ثنايا القص الذى أبدعه الشعب المصرى على مر عصوره . ويتنوع هذا القص بين الطويل والقصير ، والغنائى والسردى .

وربما كانت هذه النماذج التى أتينا بها كافية لتصوير أهم القيم التى تكشف عن خصوصية الشخصية المصرية ، فمثلا عن تأكيدها للمقدرة الإبداعية فى التصور والتخيل وخلق الحبكة القصصية المتقنة .

وينبغى علينا ألا نغفل ، ونحن فى مجال القص الشعبى

المصرى ، الموال القصصى ودوره فى الإبداع الشعبى من ناحية ، وفى رواج الحكاية الشعبية الهادفة من ناحية أخرى .

والموال ، وهو نمط محدد من الشعر الغنائى ، ويسمى فى التراث العربى المواليا ، انتقل من بغداد إلى مصر ، منذ القرن السادس الهجرى ، فأتى المصريون فيه بالغريب ، كما يقول ابن خلدون .

ولازال المصريون مغرمين بالموال . ولازالوا ، وسيظلون ، يبدعون فيه . بل إنهم لم يقفوا فيه عند حد المقطوعات الغنائية التى تبث الشكوى من الزمن أو لواعج الحب فحسب ، بل استغلوه فى القصص الغنائى .

وهنا ينبغى أن نميز بين الموال القصصى والحكاية الغنائية ، وكلاهما فن يبدع فيه الفنان الشعبى المصرى ، فالحكاية الغنائية تجمع بين السرد والغناء ، ولاتلتزم فى الجزء الشعرى منها ، بوزن محدد . وكثيرا ما يكون الشعر مكسورا اعتمادا على ضبط الغناء له . أما الموال القصصى ، فهو شعر من أوله إلى آخره ، ولايدخل فيه السرد القصصى وعندما يكون الموال القصصى منضبطا ، فإنه يحتفظ بنظام المقطوعات ذات الأسطر الخمسة أو السبعة . فإذا كان خمسيا اتفق السطر الأول والأخير فى الكلمة الأخيرة . كما تتفق الأسطر الثلاثة الوسطى فى الكلمة الأخيرة كذلك مع التنويع فى استخداماتها المعنوية . وإذا كان سبعيا اتفقت الأسطر الثلاثة الأولى فى الكلمة الأخيرة ، والأسطر الثلاثة التالية لذلك فى الكلمة الأخيرة كذلك ثم يعود فى السطر السابع فيختم السطر بالكلمة الأخيرة فى الأسطر الأولى . ومثال ذلك قول الراوى فى موال قصصى مسجل بمركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة :

يـاعـاشـق الـفـن اسـمـع فـن ومـعـانـى
أنـا حـاروى لـك دور كـلام مشهـور ومعـانى
ياما فيه عجايب جرت فى الحال ومعانى
بس الشـطارة تكـون صـاغى هنـا عنـدى
عشـان جدعين كـانـوا إخـوة عـزاز عندى
وتـروق الـبـال وتـخـلى الـفـؤاد عـنـدى
لـهـم نص عـنـدى عـملتـه أدوار ومـعـانـى

●●●

خـليـك مـعـايـا وشـوف الـدور م الأول
وشـوف فـى حـال الـطـمـع وإبليس م الأول
هـا أوصف لـك اللى حصـل بـالضبط م الأول
مفـروض على أوضـح فى الكـلام والشـرح
حـا اعـرفـك مـن أسـاس الـجـرح م الأول

فهذا الموال منضبط وفقا للنظام السبعى ، كما أنه منضبط وفقا لنظام القافية كما وضحناها . ولا بد أن يكون لهذا النظام ، سواء كان خمسيا أم سبعيا أو أكثر من ذلك أو أقل ، وضع مثير لدى المستمع ، لا من الناحية الصوتية فحسب ، بل من الناحية المعنوية كذلك .

فالكلمة فى آخر السطر ، لاتحمل الحرف الأخير المتكرر فحسب ، بل إن الكلمات تتكرر كاملة . ومعنى هذا أن المستمع عندما يضبط سمعه وتوقعه على تكرار الكلمات ، فهو يهيىء نفسه بعد ذلك لتوقع المعنى الذى ينتهى بهذه الكلمة المكررة .

ومثال ذلك المقطع التالى من الموال نفسه الذى أختار فيه الفنان الشعبى كلمة « قده » فى السطر الأول .

فعندما يسمع الجمهور المتلقى هذه الكلمة ، فهو يضبط سمعه وتوقعه على أنه سيسمع هذه الكلمة نفسها مرتين متتاليتين بعد ذلك . ويبقى عليه أن ينظر كيفية التحام هذه الكلمة نفسها مع كل معنى جديد يقول الراوى :

الـحـاج مـبـروك راجـل فـلاح عـلـى قـده
عـنـده من الـمِـلْك فـداديـن عـلى قـده
عـطاه الـكـريم م الخلف ولـدين على قـده

وواضح أن الفنان الشعبى استطاع أن يجعل كلمة «قده» فضلا عن وظيفتها الصوتية ، مؤكدة للحالة الاجتماعية التى يعيش فيها الحاج مبروك ، فهو لا يعيش على الكفاف ، ولكنه لا يعيش كذلك حياة البذخ . وحتى عدد الأولاد جاء متناسقا مع هذه الحالة الاجتماعية المتوسطة . ثم يقول مغيرا القافية :

ومـراتـه مـقـبـولـة كـانـت لـلكـرم عـنـوان
الـمنـيـا هى البلد أصـل الـصـعـيـد عنـوان
أنـا لـما شفت اللى صـار حققت م العنـوان

فإذا كان الراوى قد استخدم كلمة عنوان الأولى فى وضعها الاستعارى المألوف « كانت عنوان الكرم » ، فهو يعود ويستغلها فى المعانى المتتالية لذلك ، بحيث لايبدو استخدامها تعسفيا ، بل متناسقا كل التناسق مع المعنى الأول . وأخيرا يختم الراوى فقرته عائدا إلى الكلمة الختامية الأولى « قده » فيقول :

واكـمـنـى فـنـان نـظـمـت لـه دور عـلى قـده

وكل هذا يؤكد أن الموال القصصى ليس غناء فحسب ، كما أنه ليس حكاية فحسب ، بل هو جماع فنون شعبية متعددة ، ففيه يكتمل فن الغناء وفن القص وفن الكلمة ، ثم فن الحكمة المتمثلة فى الأمثال الشعبية .

ويحرص راوى الموال القصصى على الدوام ، وكما نرى فى الموال السابق على أن يمهد للحكاية بطريقة تثير المستمع إلى الحد الذى يجعله متلهفا على سماعها ، فهو لايدخل فى مجال القص مباشرة ، بل يدخله بإشارات عابرة تمهد لمغزى الحكاية وشخوصها من ناحية ، وتشير إلى قيمة الحكاية العظيمة من ناحية أخرى . فمن ناحية الإشارة إلى مغزى الحكاية يقول قبل أن يشرع فى حكاية أحداثها :

شـوف فـعـال الـطـمـع وإبـلـيـس م الأول

ومن ناحية الإشارة إلى قيمة الحكاية يقول :

مفـروض على أوضـح فـى الكـلام والشـرح
وأعـرف النـاس حكـايـة مـدهشـة والشـرح

ولا ينسى الراوى أن ينوه بفنه ، فى ثنايا هذه السطور التى تقدم للحكاية ويهدف من ورائها استثارة المستمع ، يقول :

يـا عـاشـق الـفـن اسـمـع فـن ومـعـانـى
ويـقـول الفن ألغـاز وفيـه ألفـاظ مقبـولـة
ويقول : واكمنى فنان نـظمت له دور على قده

ونعود بعد ذلك إلى الحكاية التى بدأها الراوى بتحديد الشخوص والمكان . . وتتحدد الشخوص فى البداية بزوج وزوجة وولدين لهما : هما سلامة وإبراهيم . وأما المكان فيتحدد بقوله :

المنـيـا هى البـلد أصـل الصعيـد عـنـوان

وبهذا يوهم الراوى المستمع بأن الحكاية قد حدثت فى مكان محدد هو المنيا إحدى بلاد الصعيد . وهذا هو الطابع الذى يغلب على هذا القص ، فهو ينحو إلى الواقعية المستمدة من ظروف الناس وأحوالهم البيئية الخاصة ، ومن الأخلاقيات الخيره والشريره التى تحكم سلوك الناس عامة . ولهذا فإن المستمع لا يساوره شك فى أن الحكاية قد حدثت فى زمان ومكان محدودين مما يجعلها لهم عبره .

ومما يضفى على الحكاية مزيدا من الواقعية ذلك الحوار الذى يستمد من لغة الحياة اليومية التى تدور بين الناس فى حوارهم . فالأب على سبيل المثال ، استدعى زوجته وابنه إبراهيم وقال :

يـاحـاجـة حـدايـا رأى وبـاكـى
وآدى إبـراهـيـم ابـنـنـا مـوجـود وبـاكـى
طبـعـا زواجـه يـكـون لـه سـرور وبـاكـى
عـايزين نجيب له عـروسة تملا علينا البيت
تكـون أصيلة تستـر على المعـاش فى البيت
يفـرح بهـا الـواد وأهى تمـلا علينـا البيت

ويتزوج إبراهيم فى بيت والديه ، وسرعان ما يدب الخلاف بين الزوجة وأهل الزوج ، فيرى الأب أنه من الحكمة أن يستقل عنهما إبراهيم بزوجته وأن يستقل كذلك بقطعة من الأرض . وبعد فترة يتوفى الأب والأم تاركين الولدين يتصارعان على الإرث ، وكانت نعمات زوجة إبراهيم الرأس المدبرة للشر كله .

نـعـمـات هـى أسـاس الـشـر ومـشـاكـل
بتقـول لجـوزهـا بقينـا إحنـا أسـاس الـدار
الأرض لازم تـكـون لـنـا وحـتـى الـدار
وسـلامـة يبقى مـالـوش غيـر لقمته فى الـدار

وتتطور المشاكل بعد ذلك . فقد استدرج إبراهيم أخاه سلامة حتى وصل به فى الليل البهيم إلى حقول الذرة وهناك هدده بـأن يتنازل عن إرثه له وإلا قتله . واضطر سلامة إلى التوقيع وهو يبكى ويقول لأخيه . .

سـلامة قـال لـه الضـافـر من اللحم مـا يطلع
دا أنت برضه أخويا مهمـا زاد الكرب وهمـومى
مـرضـاش بـضـررك وأرضى الـذل لـهـمـومى
الـصـبـح بـدرى إهـمـال وهـمـومـى
هـا اليـس هـدومى وأفـوت لـك البلد واطـلع

وبهذه الروح المفعمه بالحزن يترك سلامة بلده ؛ ليبحث له عن بلد آخرو أناس آخرين يعيش بينهم الأصالة إذا كان قد عز المقام بين الأهل فى بيت العائلة الكبير .

وتترتب أحداث الحكاية بعد ذلك ، كما هو الحال دائما فى مثل هذا النوع من القصص ، على أساس تدبير العدالة الإلهية ، بحيث يقتص من الظالم وينصف المظلوم .

فقد رحل سلامة إلى مصر حيث هيأت له الظروف مقابلة الشخصية الخيرة التى توسمت فيه الأصالة . وكانت هذه الشخصية رجلا تاجرا يدعى منصورا . فطلب منه أن يعمل عنده . ومع مرور الوقت كانت العلاقة تتوطد بينهما لجد سلامة وأمانته . فلما وقعت ابنته فى حبه ، لم يتردد منصور فى أن يزوجها لسلامة حيث لم يكن له ولد يرث تجارته . وتمت السعادة بإنجاب سلامة ولدا من ابنة التاجر يسريه .

وسـلامـة من فـرحتـه سمى الـولـد مبـروك
وقـال حبيـت اسم والـدى مـن رضـا ربـى
وانـت يـايـسـريـة نـعـمـة مـن نـعـم ربـى
والـحـمـد لله أشـكـر عـلى الـدوام ربـى
من كـل قلبى بـأقـول ألف ومـأتين مبـروك

ولكى تكتمل حكاية الصراع بين الخير والشر ، لابد أن تسير فى خطين . وإذا كان الراوى قد أوصل حوادث الشر إلى نقطة محددة ثم أعقبها بحوادث خط الخير ، فلا بد أن يعود إلى الشر مرة أخرى ؛ حتى يسير الخطان متوازيين فى حركة القص . ولهذا نجده يقطع حكاية منصور وسلامة ويقول :

نـرجع قـوام لإبـراهيم نشـوف اللى صـار وعـداه
اللى نـوى غـدر أخيـه لإجل الـطمـع وعـداه
وسمـع كـلام زوجتـه طـرد الشقيـق وعـداه
الـدنـيـا مـالـت وورتـه الـعـذاب وهـوان
وبـعـد طـول النعيم جـالـه الشقى وهـوان
الـبـركـة ولـت مـا عـاد لـهـا دليـل وهـوان
وياويـل اللى صـار الزمـان ضـده قـوام وعـداه

وتتراكم المصائب على إبراهيم وزوجته وابنته الوحيدة مقبولة التى

بقيت له من أولاده إلى أن وصلوا إلى درجة مد أيديهم للناس طلبا للصدقة . وذات يوم غرر رجل متنكر فى زى امرأة بمقبولة وأن يرتكب معها السوء . ولما وجدت مقبولة نفسها فى أسر هذا الرجل الشرير ، هداها عقلها إلى حيلة تتخلص بها منه . فتظاهرت بالموافقة على الزواج منه بشرط أن يكون الزواج شرعيا . فخرج بها إلى المأذون ، وبإشارة من مقبولة إليه ، أدرك المأذون الأمر ، واستأذن منهما وأبلغ البوليس الذى جاء على الفور وقبض على الرجل الذى تبين أنه من أرباب السوابق . وتصادف أن وصل إبراهيم فى هذا الوقت إلى قسم الشرطة ؛ ليبحث عن ابنته . وبسؤاله عرف رجل الشرطة أنه يحترف التسول فقبض عليه . وبكى إبراهيم وقص على رجل الشرطة حكايته مع أخيه سلامة :

سلامة أخويا طردته من البلد مظلوم
وامراتى نعمات كانت هى السبب مظلوم
الدنيا دنية طمع فيها الجدع يتهان
والنفس أمارة بتخلى الأصيل يتهان
عدمت ملكى وأخويا اللى انطرد واتهان
إيه ذنبه يتهان ويطلع من البلد مظلوم

ولم يكن رجل الشرطة الذى كان قد أمر بحبس إبراهيم سوى ابن أخيه سلامة . فعرف أن إبراهيم عمه وأن مقبولة هى ابنة عمه .

ولابد أن تعود الأمور إلى نصابها مرة أخرى بعد أن لقى كل جزاءه . وعاد سلامة مع إبراهيم ليسترد أرضه وبيت الأسرة من الثروة الكبيرة التى جاءته عن طريق التجارة الشريفة . كما عاد إبراهيم ليعيش مع أخيه فى سلام وأمان بعد أن عرف أن طريق الشر مسدود ولا يوصل إلا إلى الخراب .

ثم يتم تلاحم الأسرة عندما يتزوج مبروك ابن سلامة من مقبولة ابنة إبراهيم . وبهذا تنتهى الحكاية بالنهاية السعيدة التى ينتظرها المستمع . . . .

بقى فيه ترابط ما بين الإخوات من تانى
وصبحوا مثل البنا بيشدوا بعضهم
وبعد طول الجفا دق الهنا : تانى
ياسلام على الاخوة لما يحبوا بعضهم
بيبقوا عزوة يكيدوا خصمهم تانى

ولا ينسى الراوى أن يلتف إلى جمهوره قبل أن يفرغ من القص لحثه على الإفادة من الحكاية فيقول :

ياللى سمعت الرواية شوف الطمع عمل ايه
الدنيا والوقت وإبليس اللعين عمل إيه

إن المواويل القصصية تعد رصيدا هائلا فى التراث الشعبى المصرى . وبعض هذه المواويل تروى من زمن ليس بالقصير ، رسخت فى ضمير الشعب المصرى ومن ثم فهو يرددها إلى اليوم . وتحكى هذه المواويل عن أحداث حدثت فى ظروف سياسية محددة ، ومثال ذلك موال أدهم الشرقاوى وموال الفتى مهران . وبعض هذه المواويل رسخت لأنها حكت عن موال أحداث مؤلمة حدثت فى ظل تقاليد باليه ، ومثال ذلك موال حسن ونعيمة وموال شفيقة ومتولى .

وعلى كل فإن رواة المواويل القصصية يستغلون فرصة إعجاب الشعب بها وميلهم إلى الإستماع إليها بالإكثار من روايتها . وبذلك يسهم الموال القصصى فى الهدف الأسمى من رواية الأدب الشعبى وهو إحداث توازن فى المجتمع عن طريق بث القيم الاجتماعية الإيجابية وشجب القيم السلبية .



الاغنية الشعبية فى مصر

بقلم خطرى عرابى أبو ليفة



إن البحث فى مثل هذا التخصص يعنى البحث عن المتعة والعذاب . فالمتعة تلك التى تتذوقها من المادة العلمية والتى تخص الأدب الشعبى فهى لاتقل عن صنوف الآداب فى شىء مما تتضمنه من أفكار طريفة فى أسلوب شيق ورشيق . ومن هنا فمادتنا فى الأدب الشعبى لها كسوتها المميزة للمعانى ولها رحيقها المنفرد .

ولان هذه المادة تستقر فى الصدور دون السطور فهذا هو العذاب بعينه ، فمن ناحية جمعها يلقى الباحثون معاناة من الرواة ، ومضايقات من بعض الزملاء تصل بهم فى بعض الأحيان إلى حد السخرية ، ناسين او متناسين أن هذا الأدب مرتبط إرتباطا وثيقا بكياننا ، وبحضارتنا ، وهو الذى يمثل حلقة الوصل بيننا وبين اسلافنا ، وبين اخلافنا بعد ذلك ، وذلك لإنه سهل الإنتشار ، مجهول المؤلف ، بسيط فى تركيبه ، عميق فى معانيه .

وموضوع هذا البحث هو الأغنية الشعبية المصرية . والأغنية الشعبية نوع من أهم أنواع الأدب الشعبى ، وذلك لأنها تحمل خبرة السلف الى الخلف ، تلك الخبرة التى تمثل البؤرة لكل مايهم الانسان ، إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بدورة حياته ابتداء من الميلاد حتى الوفاة ، فهى تنقل لنا ـ بصدق ـ احساس الشعب ـ الذى يفرزها ـ فى كل مناسباته السعيدة ، وغير السعيدة ، وهذا هو السبب فى انتشارها وتناقلها من جيل الى جيل .

وإذا كانت الأغنية الشعبية تتنوع بتنوع المناسبات المختلفة ، من ميلاد ، وختان ، وزواج ، وحج ، وعمل ، ووفاة إلا أن الباحث اقتصر على دراسة أغانى الزواج ، وأغانى العمل والبكائيات . وهذه الأضرب الثلاثة تمثل ـ بحق ـ أقطاب الأغنية الشعبيةالمصرية، فأغانى الزواج ترتبط بأسعد مناسبة يحتفل بها الانسان فى حياته ، أما أغانى العمل فترجع أهميتها الى التعبير عما عاناه الانسان المصرى ـ الذى لاقى كثيرا من الظلم والاجحاف والتعب ـ فى سبيل الحصول على لقمة العيش . أما البكائيات ، فهى تمثل النهاية الحتمية لحياة الانسان ، وموقفه من الموت والأموات والقدر .

١ ـ اغانى الحب والزواج :

تمثل أغانى الحب والزواج تراثا شعبيا عظيما فى كل المناطق ، اذ تعبر عن مناسبة من أسعد المناسبات فى حياة الانسان ، وهى الاحتفال بزواجه ، وتأتى اهمية هذه الأغانى من أنها تساير الاحتفال بالخطبة ، وتقديم الشبكة ، والغناء ، والزفاف ، وتصويرها للعلاقة بين الزوجة وأهل زوجها .

ولأن عادات الزواج وتقاليده تكاد تتشابه فى الجمهورية ، فان الموضوعات التى تناولتها الأغانى تكاد تكون موحدة . صحيح قد تتغير كلمات الاغنية ـ وهذه سمة من سمات الأدب الشعبى بصفة عامة ـ من مكان لآخر ـ داخل اطار المكان الواحد ـ الا أن الموضوعات المطروقة تكاد تتحد فى كل المناطق ، وأقول تكاد ، لكى أترك الخصوصية لبعض مناطق الصحراء التى لها عادات وتقاليد تختلف بعض الشىء عن عادات وتقاليد الوادى .

ونتدرج مع هذه الأغانى من الخطبة الى مابعد الزفاف ، لنرى

كيف كانت هذه الأغانى تعبيرا صادقا عن احساس الشعب الذى يفرزها ، وتأصيلا لقيمه ومبادئه .

فاذا كانت تقاليد الشعب المصرى تقتضى بأن تتزوج الفتاة فور بلوغها سن الرشد ، فان هذه الأغنية تشير الى أن الفتاة هى أول من تحرص على هذه التقاليد ، اذ انها تتمنع على حبيبها الذى يذهب فى اثرها حيثما ذهبت ، ولذلك تخبر والدها بأن (الزراعة طابت ويجب أن تحصد) مشيرة الى أنها كبرت ولابد من زواجها .

ماشى ورايه ليه — منعوا الحلاوة وأنا أحايله بايه
ماشى ورايه وبداره — زى عيون الديارة
هيه المحبة جرارة — منعوا الحلاوة وأنا أحايله بايه
والبنت قالت لابوها — معكم كلمة لبوها
الزراعة طابت شيلوها — منعوا الحلاوة وأنا أحايله بايه (١)

وفى هذه الأغنية تحاول الفتاة أن توسط عمتها بينها وبين أبيها ، لكى لايرفض شابا يطلبها للزواج ، لأنها لابد وأن تتزوج لأن المرأة لاتخزن كالقمح .

ياعمتى ياعمتى — قولى لأبويه كلمة
واحنا بنات — مش قمح يخزنه
وياعمتى روحى لابويه تانى — داحنا بنات ملناش طلوع تانى (٢)

واذا كانت مشكلة اختيار الزوجة من المشاكل التى تهم كل شاب ، فان هذه الأغنية تحاول أن توصل القيم التى تعارف عليها مجتمعنا ، وهى أن الاختيار لابد وأن يكون للشاب نفسه ، متفقة مع المثل الشعبى (نقى لبنتك ماتنقيش لابنك) . ففى الأغنية لا يستجيب الشاب الى تلك الفتاة التى تحاول ان تستهويه بكل الطرق ، لأنه لايحبها .

حوم وتعالى ساعة — يا ابو الكاتينة اللماعة
قدمت له ودنى — فيها الحلق يضوى
قال ابعدى عنى — متفوريش دمى
ساعتين ولا ساعة
قدمت له صدرى — فيه الكردان يضوى
قال ابعدى عنى — متفوريش دمى
ساعتين ولا ساعة (٣)

أما هذه الاغنية فتوضح لنا ان العريس هو الذى اختار شريكة حياته بمحض ارادته ، وهو لايلتفت لكلام الوشاة ــ الذين يحاولون أن يعرقلوا مسيرة الزواج ــ بل سيتزوجها رغم أنفهم ، فهو الذى حصل على نفقات زواجه من عرق جبينه وبالطريقة الحلال ، ولذلك تزوج قبل غيره من الشباب .

هو اللى نقاها
شرب الشاى وياها
هو اللى خطبها
وفى عند الناس هايخدها
هو اللى فلوسه حلال
واتجوز قبل الجدعان (٤)

واذا كانت الأغنية قد أعطت الحرية للشاب ، ليختار شريكة حياته ، فانها لاتغفل رأى العروس فيمن يتقدم للزواج منها واقفة ــ بذلك ــ فى طريق من يرغمون بناتهم على الزواج ممن لايرغبون فيهم . ففى الأغنية التالية ترغب الفتاة فى أن يكون من يتقدم اليها موظفا ، لذلك تطلب من والدتها أن ترحب بالموظف وتكرمه وتطرد كلا من الجزار والفلاح .

خبط على الباب شوفى مين يا أمه
دا عريس يابنتى
صنعته ايه يا امه
صنعته فلاح يا بنتى
يا ايديه مقشفة ، يا رجليه مقشفة ، يا راسه مقملة
قولى لابوية يخرجه بره
خبط على الباب شوفى مين يا امه

---

(١) قرية زاوية الناوية ــ مركز ببا ــ بنى سويف
(٢) البهنا : المنيا
(٣) قرية الفنت ــ مركز الفشن ــ بنى سويف
(٤) قرية الشنطور مركز سمسطا ــ بنى سويف

دا عريس يابنتى
صنعته ايه يا امه
جزار يا بنتى
ياايده مقشفة ، يارجليه مقشفة ، ياهدومه شايله دم
قولى لأبويه يطرده بره
خبط على الباب شوفى مين يا امه
دا عريس يابنتى
صنعته إيه يا امه
صنعته موظف
يا ايديه محنية يارجليه محنية ياهدومه مزهرة[٥]
قولى لابويه يعزمه جوه

فالاغنية السابقة تشير الى أن هناك رأيا للعروس فيمن ترضى به زوجا لها . اذ انها تنفر من الفلاح ، والجزار ، وتعدد أصناف القذارة فيهما ، وبالتالى ترفض الزواج من أيهما ، على عكس الموظف الذى ترغب فى الزواج منه ، وبالتالى تعدد أصناف النظافة فيه .

وفى الأغنية التالية تبين لنا الفتاة رأيها فى الفلاح الذى يرغب فى الزواج منها ، اذ ترفضه بشدة لأنه ــ فى نظرها ــ لايجلب لها سوى التعب والشقاء ، فهو دائما متمسك بحياته البسيطة حتى لو وجدت له حياة أفضل منها ، اذ يرفض المأكولات الجيدة ويرضى (بالمش) ، وكذلك يفضل (ركوب الحمُر) على الرغم من وجود بدائل أخرى أفضل من ذلك .

وده فلاح إيه   بلا   هوسة
واعمل بو إيه   بلا   هوسة
جبت له اللحمة   ما رضى ياكل
جبت له الرز   ما رضى ياكل
جبت له المش   بحلق عينيه
وده فلاح ايه   بلا   هوسة
واعمل بو إيه   بلا   هوسة
جبت له العجلة   ما رضى يركب
جبت له العربية   ما رضى يركب
جبت له الحمارة   فرجح رجليه

وده فلاح ايه   بلا   هوسة
واعمل بو إيه   بلا   هوسة

وهاهى أغنية أخرى تستعرض فيها الفتاة بعض الرجال من أصحاب الحرف المختلفة ــ موافقتها على أحدهم ــ فى أسلوب فكه حيث تقول :

آه يالامونى يالامونى   جم لحد دارنا وخطبونى
يا أمه ياعيونى   يا   عيونى
ها   يجوزونى   يا   عيونى
واحد   جزار   يا   عيونى
يصبح يقول لى   ويبات   يقولى
آه ياسكينتى يا سلاحى   آه يالامونى يا لامونى
يا امه ياعيونى   يا   عيونى
ها   يجوزونى   يا   عيونى
واحد   نجار   يا   عيونى
يعمل لى سرير   يا   عيونى
ودوايره   حرير   يا   عيونى
أنام عليه ما يقومونى   آه يالامونى يالامونى
يا امه ياعيونى   يا   عيونى
ها   يجوزونى   يا   عيونى
واحد   أستاذ   يا   عيونى
يصبح يقولى لى   ويبات   يقولى
آه ياشنطتى يادفاترى   آه يالامونى يالامونى

واذا كانت الفتاة فى الأغنية السابقة ، قد فضلت بعض أصحاب الحرف على البعض الأخر ، فإن هذه الفتاة فى الأغنية التالية تصور لنا فرحتها بوظيفة المتقدم اليها ــ أيا كانت وظيفته أو حرفته ذاكرة محاسن هذه الوظيفة أو تلك الحرفة .

يامهلبية   ياه   أنا خت الواد ده غية ياه

(٥)البهنا ــ المنيا

قالوا لى كتبو كتابك — أنا قلت على مين
قالوا لى على الجزار — أنا قلت افرح ياقلبى
واللحمة الحلوة ليه ياه — يامهلبية ياه
قالوا لى كتبوا كتابك — أنا قلت على مين
قالوا على القماش — أنا قلت افرح ياقلبى
والفستان الحلو ليه ياه — يامهلبية ياه
قالوا لى كتبوا كتابك — أنا قلت على مين
قالوا لى على المهندس — أنا قلت افرح ياقلبى
والشقة الحلوة ليه — ياه
قالوا لى كتبوا كتابك — أنا قلت على مين
قالوا لى على المحامى — أنا قلت افرح ياقلبى
دى القضية الكسبانة ليه ياه — يامهلبية ياه

واذا كانت مشكلة الزواج من الأقارب من المشاكل الموجودة فى مجتمعنا ، فان الاغنية الشعبية قد نقلت لنا وجهتى النظر ، بين من يؤيدون زواج الأقارب ، أو يرفضونه . ففى هذه الأغنية نجد الفتاة متمتعة بقدر كبير من الحرية فى التعبير عن عواطفها وأفكارها وبالتالى فهى تختار ابن عمها زوجا لها وتبرر هذا الاختيار .

يا آخذ ابن عمى يا أموت قتيلة أنا
آخذ ابن عمى ساعة مايجى يضربنى
امه تقول حاسب عليها ياابنى
دى بنت عمك ع الزمن ويانا
يا اخذ ابن عمى يا آموت قتيلة أنا
آخذ الغريب ساعة مايجى يضربنى
أمه تقول اتكى عليها يا ابنى
دى مفنجرة وعينيها فرغا
ياخذ ابن عمى ياآموت قتيلة أنا

أما هذه الفتاة فهى تفضل الزواج من الغريب على ابن عمها وابن خالها ، لأن (الأقارب كالعقارب) و (الدخانة القريبة تعمى) .

الجرف وقعنى ونا نازلة أملى القلل

الجرف وقعنى — فايت عليه ابن عمى
قلت له طلعنى — عمل لى حجة وقال
دماغى بتوجعنى — فايت عليه ابن خالى
قلت له طلعنى — عمل لى حجة وقال
دراعى بيوجعنى — ونا نازلة املى القليلة
فايت عليه الغريب — قلت له طلعنى
شمر دراعه الشمال — والتانى طلعنى
وأنا نازلة املى القليلة — الجرف وقعنى

ولا تنسى الاغنية الشعبية ان تنصح من يتقدم للزواج بأن يختار العروس الرشيقة فهى أفضل من المترهلة .

يابدر مين اللى عندك — فى القصب يمص
داكان بدك فى النساء — خد رفيعة الوسط

وتعرض لنا أغانى الخطبة اهتمام الشعب بجمال الفتاة فنجد فى هذه الأغنية الفتاة وقد وصفت بجمالها الفتان من شعر مصفف ، وعينين واسعتين ، وعلى خطيبها أن يزيد فى مهرها .

عينى ياعينى — يامضلل ع البوابة
ضللى ما تضللى — بيت العريس طراوة
لو شفت شعرى ياويد — لتزود مهرى ياويد
لو شفت القصة ياويد — مرصوصة رصة ياويد
لتموت من بصه ياويد — وانت ع البوابة
لو شفت عينى ياويد — فى الكحلة الزينى ياويد
لتموت على عينى ياويد — وانت على البوابة
لو شفت دراعى ياويد — لبن اصطناعى ياويد
لتموت على دراعى ياويد — وانت ع البوابة
عينى يا عينى — يا مضلل ع البوابة
ضللى ما تضللى — بيت العريس طراوة

ومثل الأغنية السابقة تلك الأغنية التى تشير الى فخر إبنة الريف

بنفسها ، واظهار جمالها ، مما يدعو لجلب الخطاب لها .

على ليلى يـاباى يـاباى — على ليلى دلعهـا شويـة
على ليلى ماتشوف القورة — عـلى ليـلى زى البـنـورة
على ليلى ماتشوف شعرى — على ليلى مبدور ورا ظهرى
على ليلى ماتشوف الكحلة — على ليلى فى عينى تحله
على ليلى ماتشوف القصـة — على ليلى لتموت فى بصه

ونظرا ، لأن اهتمام الشعب يكون بأصل الفتاة فى المقام الأول ، فإن هذه الأغنية تشير الى ذلك ، اذ قام الشاب بخطبة الفتاة ذات الحسب والنسب ، تلك الفتاة الجميلة التى تشبه فى جمالها الغزال .

الــواد اصـطـاد — يــا — صـيـاد
اصـطـاد غـزالـة — يــا — صـيـاد
بـنـت الـرجـالـة — يـا — صـيـاد

وأهم مايهم الفتاة هو سمعتها وسيرتها ، لذلك فتطلب من ابن عمها (حبيبها) بألا يأتيها ، ولا ينادى عليها ، خوفا من أن يسمعه الوشاة ، فتكثر المشاكل التى قد تعوق سير الحب فى طريقه الطبيعى الى الزواج .

خد السديرى يا أعز من أهلى
أوعى تيجى على الشباك وتندهلى
ليسمعوك اتنين عوازل يشتكوك لأهلى
تبقى مصيبة يابن عمى بينك وبين أهلى

أغانى الشبكة :

تصور الأغنية الشعبية الاحتفال بالشبكة وما يدور فى هذا الاحتفال . فها هى العروس تطلب من الصائغ أن يرسم لها شبكتها ، ويصنعها لها بطريقة تليق بها وبجمالها .

يـاعم يـا صـايغ — شوف لى صيغتى
وارسم لى فـيهـا — عـينى وكـحلتى
وارسم لى فـيهـا — قـورتـى وقصـتى
وارسم لى فـيهـا — بـقى وشـفـتـى

ويهتم الشعب المصرى بتقديم الشبكة ، وبقيمتها ، اذ ان كل فتاة ترغب فى الحصول على أغلى المجوهرات من ذهب ، وياقوت ولولى .

هـاتوا الشبكـة لبنت بنوت — فص دهب وفص يـاقوت
هـاتوا الشبكـة لبنت الحتة — بس قولولى هاتشبكوا ايمته
هـاتوا الشبكة لبنت جـارتنـا — علشـان تكمل بهـا فرحتنـا
هاتوا الشبكـة لبنت العمدة — دانا ياناس با استنه اليوم ده
هـاتوا الشبكـة لبنت الـدار — كـردان لـولى سبـع تـدوار

ومن مثل :

أبو سواره خايل فى ايديه — احنـا والنـاس عنـاد عليه
يـاعـريس مبـروك عليـك — دى الشبكة خايله فى ايديك

وهذه الأغنية تشير الى قيمة الفتاة عند حبيبها ، اذ انه يفتخر بها ويمجدها ، ويثنى عليها ، ويظهر ذلك فى قيمة شبكتها .

بنت العـز اللى مـربيـه — شبكـتهـا بـألـفين وميـه

الحنــــاء

كما صورت لنا أغانى الزواج مايدور فى ليلة الحناء . فأخشى ما تخشاه أم العروس على ابنتها هو الحسد فى اثناء الحناء ، لذلك تدعو الناظرات اليها أن يوحدن الله ، ويصلين على النبى حتى لا يحسدنها .

يـاعين صـلى ووحـدى — لحسان تكونى بتحسدى

وفى أثناء الحناء نجد العروس وقد توسطت أخواتها فى فرحة غامرة أما والدها فهو يخشى عليها من الحسد ، ولذلك فيرش الماورد عليها .

ليلة حنتك ياعروسة | نصبولك ستاير تللى
واخوتك قاعدين حوليك | وانت عماله بتتحنى
وأبوك يخش ويطلع | ويرش الماورد عليك

وفى الأغنية التالية نرى اهتماما واضحا من أهل العروس بابنتهم ، اذا قاموا بشراء أمتعتها (جهازها) من مصر ثم قاموا بعجن الحناء على قطرات الندى .

على خد النبى غنى دا الورد لحمر | على خد النبى غنى
جبنا جهازك وجينا | من مصر حملنا
ونزل علينا الندى | عجن لنا الحنى
وتعالى شوفى يا أم العريس | مراة ابنك تتحنى

اغانى عقد القران :

وهذه الأغانى تغنى فى أثناء عقد القران ففى الأغنية التالية نرى أهل العريس ، وهم يستعجلون المأذون ، كى يعقد القران طالما أن أبا الفتاة قد وافق على هذا العريس .

اكتب لنا ياقاضى | مادام أبوها راضى
اكتب لنا يامأذون | مادام أبوها مش مغبون

وهاهى أم العريس تغنى للعروسين فى أثناء عقد قرانهما مشيدة بحسب ، ونسب العروس التى اختارتها بنفسها ، لتكون زوجة لابنها طالبة منها أن تسعد زوجها وتعمر له بيته معبرة عما فى نفسها من سعادة وفرحة ، متمنية اجتماع شمل العروسين .

كتبوا كتابك يا نقاوة عينى | يوم الهنا يا حلوة يوم ما تيجينى
ابنى الحبيب على العز أنا ربيته | حية يا غالية قد ماتى حيته
هنى حياته وعمرى له بيته | يسعد بقربك يا نقاوة عينى
مبروك يا قدم السعد يا نوارة | يا أم الحسب يا ماصلة يأمارة
ولاحد زيك من بنات الحارة | يشبه جمالك يا نقاوة عينى
نذر عليه يوم قدومك عندى | لافرش لك السكة حرير م الهندى
تمشى عليه وتتمخطرى وتتمجى | وتخشى بيتك يا نقاوة عينى

وآدى حبايبى وأهلى يستنوك | ويطوفوا يكى الحى ويزفوك
ويهنوا ابنى الغالى ويهنوك | ليلة فرحكم يا نقاوة عينى
كتبوا كتابك يا نقاوة عينى | يوم الهنا ياحلوة يوم ماتجينى

اغانى الزفاف :

وتبدأ هذه الأغانى مع تزيين العروس تمهيدا لزفافها . ففى الأغنية التالية نلاحظ مدى اشتياق العريس لعروسه وهن يزينها له .

ياعمى ياسفندى | يابن عم البرتقال
العروسة بيت أبوها | وأربعة بيزوقوها
والعريس بيقول هاتوها | دى وحشانى من زمان

وتتحدث الأغنية التالية عن أصالة العروس وحسن تربيتها إذ لم يرها أحد الا يوم زواجها ، ولذلك نراهم يتغنون بجمالها الذى أبهرهم .

كنت فين مخبية | ياسبع وردات مندية
ياشعرك صفوف صفوف | يا إيدك دهب مرصوص
وخش يا العريس وشوف | دى عروستك مربية
كنت فين مخبية | ياسبع فلات مندية
يا ايدك بتلمع لمع | ورقبتك بضى الشمع
دى عروستك شرفت الجمع | كاملة الأدب ومربية
كنت فين مخبية | ياسبع وردات مندية

ولأن الزفاف هو أكثر مراحل الفرح اعلانا ، فنجد فى أغانيه اهتماما واضحا بالعروس الأصيلة الجميلة التى جعلت العريس يضحى بكل مايملك فى سبيل الزواج منها ، غير مكترث بكلام الواشين الذين يحاولون أن يفرقوا بينهما .

أوعوا تقولوا سابها | عدى البحر وجابها
أوعوا تقولوا فيها عيب | زى الساعة اللى فى الجيب
ياما قالوا ماتخدهاش | حط الف وكاد الناس
ياما قالوا سامرا | حلوة زى القمرا

ولا يفوت الأغنية الشعبية اهتمام الشعب بالنسب ، فالعروس يجب أن تكون من عائلة أصيلة معروفة بالمجد والرفعة ، رجالها مشهورون بتعليمهم ، وبمكانتهم العالية .

يـاللى أعمـامـك عشـرة واقفين مـطولين الـرجبـة
يـاللى أعمـامـك عيلة ومـنـوريـن الـلـيـلة
يـاللى أعمـامـك أربعة واحد دكتور واحد طيار
وواحـد مـدير المزرعـة

أما الأغنية التالية فتشير الى جمال العروس وأصلها مما حذا بأهل العريس أن يأخذوها بالقوة ليفوزوا بها .

خـدنـاهـا خـدنـاهـا الحلوة اللى كسبنـاهـا
خدناها بالسيف الماضى خـدنـاهـا خـدنـاهـا
وأبـوهـا مـاكنش راضى خـدنـاهـا خـدنـاهـا
خـدناها بالسيف والقـوة وأبـوهـا واحـد فـتـوة

وما أكثر الأغانى التى تتغنى بجمال العروس فى أثناء الزفاف مثل :

قـولوا لـه مبروك أفـراح خـدْ رمـان مـع تفـاح
قولوا له مبروك ياغالى خـدْ قمرا وتمنها غالى

ومن مثل :

يـامحنى ديل العصفـورة عـروستنا حلوة وأمـورة
يـامحنى ديـل القمـريـة عـروستنا حلوة محنيـة
لبست الجدول جدول تيه العقـل الـراسى خفيته
عينها من تحت المنديل تقول جزازه فى أوتونبيل

مابعد الزفاف :

وتتابع الأغنية العروسين بعد زفافهما لتصور لنا فرحة أهل العروس ، بأصالة ابنتهم ، وحسن تربيتها . وذلك بعد أن يطمئنوا على (شرفها) .

عـاش من ربى البنات دمـهـا زى الشـربـات
دمـهـا يـا دمـهـا والبـنـت الحلوة لأمهـا
قـولـوا لابوهـا إن كان جعان يتعشى
قولـوا لابوهـا دى غرقت له الفرشة

بنت العـز اللى مـربيـة وشـرفها ميه فى الميه

ولا تقف الأغنية عند هذا الحد ، بل راحت تصور لنا العلاقة بين الزوجة وحماتها ، تلك العلاقة التى تقوم على الكره المتبادل ، فالزوجة فى أثناء معاملتها لحماتها تستحضر هذا المثل (عرق وَرا ودنهم مايحبش مراة ابنهم) والحماة تستحضر قول الزوجة (بريئة يا امه من الحما لو كانت ملكة من السما) . ففى الأغنية التالية لاتنفك العروس تتهم حماتها بالاهمال فيها ، وهى لاترضى بذلك ، بل تثور وتبيع كل ماتملك ، فى سبيل أن تعيش حياة مرفهة لاتتحكم فيها حماتها .

أمـك يـاولا أمـك مش عـجـبـانـى
تـغـديـنـى بـفـوش وتـعـشـيـنـى بـفـوش
وحلفت لبيـع الـغـوش وآكـل لحمـة ضـانـى
أمـك يـاولا أمـك مش عـجـبـانـى
تـغـديـنـى بـمش وتـعـشـيـنـى بـمش
وحلفت لبيـع الـطشت وآكـل لحمـة ضـانـى
أمـك يـاولا أمـك مش عـجـبـانـى
تـغـديـنـى بـزيـت وتـعـشـيـنـى بـزيـت
وحـلفت لبيـع البيـت وآكـل لحمـة ضـانـى

كذلك تبين العروس مدى حبها لأمها ، وبالتالى فتكرمها غاية الإكرام فى مقابل كرهها لحماتها ، وبذلك تهينها أشد إهانة .

يـامـهـلـبـيـة يـاه أنا خت الواد ده غيه ياه

وان جاتنى أمى ياناس
لازغرد وألم الناس
وادبح لها الوزة واحشيها بالرزه
وأقول لها كلى ياأمى نورت البيت عليه ياه
وإن جتنى إمه ياناس
لاصوت وألم الناس
وادبح لها الكلبة واحشيها بالردة
واقول لها كلى يختى خربت البيت عليه ياه
يامهلبية ياه أنا خت الواد ده غيه ياه

وهذه أغنية تبين مايدور فى الريف بين الزوجة ، وأهل زوجها . فالزوجة لاتقبل أى خطأ من أهل زوجها ، أما اذا اخطأت هى فيجب عليه أن يسامحها .

خليك شاهد يا فارش الشمسية
خليك شاهد على عيبة أمك فيّة
إن عابت أمك أوعى تسكت لها
وإن عابت أختك اوعى تسكت لها
وإن عاب أبوك خذ العباية وارميها
وإن عبت أنا قولىّ السماح ياعنيه

وفى المقابل نجد الحماة تصور العروس فى صورة الفتاة المدللة التى لاتهتم بالعمل ، ولاتكترث به ، وانما كل غايتها الأكل ، فإذا دعيت الى العمل أبت وقالت (اتركونى نائمة) واذا دعيت الى الأكل وافقت وقالت (آدينى قايمة) .

بامية يا بامية وأنا أحب آكل البامية
فتحت فرن البامية لقيت عروسه نايمة
قلت لها قومى نطحن قالت خلينى نائمة
قلت لها قومى نغسل قالت خلينى نايمة
قلت لها قومى ناكل قالت أدينى قايمة
باميه ببامية وانا أحب أكل البامية

وهكذا كانت أغانى الخطبة والزواج مرآة لما يحدث فى المجتمع ، اذ صورت لنا كثيرا من العادات والتقاليد والقيم المتأصلة فى الشعب المصرى .

٢ ــ اغانى العمل

ترتبط أغانى العمل بحياة الشعب الاقتصادية ، لذلك فهى قديمة قدم العمل ، كما أنها تتنوع حسب تنوع العمل نفسه . فهناك أغانى فردية يقوم بها الأفراد فى أثناء قيامهم بأعمالهم مثل أغانى الساقية ، والرحى ، والدراس ، وحداء الإبل ، وأغان جماعية ، وهى تلك التى ترتبط بالأعمال التى لايستطيع الفرد أن يقوم بها بمفرده ولذلك فهى تهدف مثل هذه الأغانى الى تنسيق حركة العمل .

واذا ألقينا نظرة على الموضوعات التى تتناولها الأغانى الفردية لرأيناها متعددة الموضوعات ، فقد تتناول العلاقة بين الرجل والمرأة وقد تتناول المتاعب التى تعانيها المرأة فى بيت الزوجية وقد تتحدث عن الظروف القاسية التى يتحملها العامل أثناء العمل وقد تتحدث عن حِكَم عامةَ .

على أن الملاحظة الجديرة بالتسجيل هى أن هذه الأغانى يغلب عليها طابع الحزن ، وقد حاول الباحث تفسير هذه الظاهرة بردها الى سببين .

السبب الأول : هو صعوبة العمل نفسه الذى يدفع العامل الى التغنى بمثل هذه الأغانى الحزينة التى تنبع من سُوَيْداء قلبه .

السبب الثانى : هو الظلم الذى كان يقع على العامل الأجير فيكبت فى نفسه ، ولايجد متنفسا له سوى هذه الأغانى .

فما أصعب من أن يحس الإنسان بالظلم ، ولا يستطيع أن يفعل شيئا ، وما أقسى من أن يضطهد ، أو يكون غير مرغوب فيه ، على الرغم من تفانيه فى الإخلاص لمن يوجهون له هذا الظلم والإجحاف ، فلا يجد فى المقابل شيئا فيضطر الى كظم غيظه ، فاذا أضفنا لهذا الظلم الإحساس بالتعب وعدم الراحة ، اتضح لنا السبب فى اذكاء نار الحزن داخل هذا الإنسان المحطم نفسيا .

ومن هنا يبدأ هذا الانسان ــ فى أثناء عمله ــ فى اخراج ماحبسه طويلا فى داخله ، ويظهر هذا جليا على ملامحه وتقاطيع وجهه ، فيرسم لنا صورة حزينة ، نلمحها فى عينه التى انطفأ بريقها من همومه عن طريق « كلمات » سمعها وورثها من سابقيه أو ربما يكون نظمها بنفسه .

فتلجأ المرأة الى الرحى ، كى تطحن عليها آلامها قبل فُتَاتُها ، فلربما عانت كثيرا من أهل بيتها ، أو من زوجها ، فتفرغ كل هذا على الرحى . فانظر الى هذه التى تشكو من سوء معاملة أهل زوجها لها ، حتى إنهم كانوا يحرمونها الطعام وهو معهم .

يَـانَـاسْ عَـاشِـرْتِ نَـاسْ جَـوَّعُـونِى وِالْفُتَـاتْ مَعَهم
وِشَـيِّلُونِـى الْـبَـرَادِعْ وِالْـحِـمِـيرْ مَـعَـهُـم
كِـسَـرُوا دَرَاعِـى سَـاقُـوا بَـه وِالْـعِـصِـىّ مَـعَـهُـم
يَـانَـاسْ نِـزِلْـتِ الْـجَـبَـلْ بِـدِّى أعَـاتِـبْـهُـمَ
لِـقِـيـتـهُـم غَـوَازِى وطَـارْهُـم مَـعَـهُـم

وتلاحظ هنا مدى بلاغة الصور المترادفة التى أتت بها المرأة كما نُسَجِّل لها ايضا الدقة فى إيراد التفصيلات حتى تفهّمنا مدى ماهى فيه من تعاسة وعذاب ، فتقول (كسروا دراعى) لتؤكد اللامبالاة اللامتناهية ، وعدم الرحمة التى طغت عليهم حتى إنهم لم يقتصروا على تجويعها ومعهم الطعام ، بل ألقوا على عاتقها مهمة أعمالهم ، فقد (شيلوها البرادع) و (لديهم الحمر) ، وذلك كله لاينم الا عن أناس لا أصل لهم ، وهذا ما فهمناه من صدمتها عندما قررت أن تعاتبهم فوجدتهم (غوازى) لايعرفون الشرف بل العار تاجهم .

« والمرأة عندما تجد نفسها وحيدة فى بيتها تبدأ — مع العمل فى التغنى بهذه الأغانى الحزينة المعبرة بقسمها الأكبر عن آلامها وشجونها ، وهى نادبة حظها فى الحياة ، نظرا لما نزل بها بعد الزواج من متاعب وقيود ، لم تكن تألفها فى بيت والدها ، ولذلك نراها تصدر فى أغانيها عن نغمة حزينة ، وتردد عبارات الندم واليأس ساخطة على الواقع الذى تعيشه فى بيت الزوجية ، فياليتها قد تزوجت بمن هو دونها ، ولم تنظر الى من هو أعلى منها والذى جلب لها الشقاء ، وياليتها تأت هذه البلاد البعيدة التى قدر لها العيش فيها ، وعندما تشعر المرأة بأن الندم لن يفيد شيئا ، لا تجد متنفسالها سوى البكاء على العهد الذى مضى والذى كانت ترتع فيه وتلعب فى بيت أبيها .

يـارب أنـا كـان مـالى	دا الوعد هو اللى رمانى
يـانـاس مقـدر من الله	دا العيش هو اللى رمانى
يـاريتنـى مـا اتـعـليت	ولا زرت بلد المعـانى
تاطيت على الأرض وبكيت	عـلى زمـانـى الأولانـى

ونظرا لما تعانيه المرأة فى بيت الزوجية فتتمنى أن لو كانت طيرا لكى تطير وتبعد عن هذا التعب والشقاء علها تبرأ من آلامها .

يـاريتنى طيـر ونـطيـر	فى البر نرمى جنـاحى
ننـزل على نجع لحباب	وإيـاك تـبـرى جـراحى

وها هى المرأة تعانى من عبء الحياة ومسئوليتها فى غياب زوجها ، ولذلك تناجى الطير المسافر تجاهه أن يسلم عليه حيثما وجده ، لأنها لم تنسه لحظة واحدة .

ياطير يامغرب على طول	سـلم عليـه ان لـقيتـه
سـلم عليـه ان لـقيتـه	دا كـان نسـانى مـانسيتـه

والمرأة فى أغانى الرحى لم ترحم الزمان ، حيث سلطت عليه كلماتها لتنال منه ، وتلقى عليه العبء وتحمله كل شىء ، فتشير الى أنه كان السبب فيما هى فيه من هم وحزن ، وألم ، وكأنها تطلق زفرة تحرق ما آلمها وتحمل كل معانى التعب ، ونجدها كما لو كانت مقبلة على الانتقام من هذا الذى يسمى الزمان فتقول :

والله يـازمن أنـا قـلبى	تـعـب ويـاك
قعـدت احـايلك يـازمن	ومهوش نافع حيال وياك
أصلك زمـان ردى شين	بيضيـع الأصـول وياك

ونلاحظ هنا جوا نفسيا هادئا من خلال كلمات بسيطة تجعلنا نحس بما فيه هذه المرأة من ضيق ، حتى تبدو وكأنها تعاقب انسانا عزيزا عليها ، وعندما يتأكد لها أن هذا الزمن لاتنفع معه المحايلة ولا حتى العتاب ، فتبدأ فى شن هجومها عليه .

وهذه أغنية أخرى تظهر مدى ضعف المرأة أمام هذا الزمان المسئول عن أخذ حبيبها ، وضياع حقها ، وكبدها ، وهى لاتستطيع أن تفعل معه شيئا .

ليـه يـازمن بتكـايـدنى وأنـا سـاكت
وأخذت الحبايب من قصاد عينى وأنا ساكت

وهذه المرأة التى تعانى مرارة الظلم والتعب ، تنظر الى الحياة بنظرة تشاؤمية ، وتحس بمرارة هذه الآلام التى يحسها غيرها من الناس ، فترى أنه لايخلو إنسان من الهم والحزن حتى الحصى فى الأرض .

ولا زول خـالى من الهم	حتى الحصى فى الأراضى
لا لـه مصـارين ولا دم	ولا هو شى من الهم خالى

ويأتى الرجل فى أغانى النورج والدراس ليصور لنا — فى نغمه

حزينة ــ القيم الأخلاقية ، والعادات والتقاليد المنتشرة بل والمتأصلة فى نفوس أهل بلدته ، كما يصور لنا حرمانه من العيش فى رغد وترف ومدى مايعانيه من شدة العمل الذى يقوم به ، كما يصور حرمانه الدائم من محبوبته .

فها هو الرجل ــ فى أثناء دوران الماشية على الجرن ــ يقدم النصح لأخيه مصورا بعض المعتقدات الموجودة فى المجتمع المصرى .

يا أخى سيب العكر واشرب من اللى راق
هو العكر ينسطع هو العكر يتداق
ياما كتبت أحجبه ياما كتبت أوراق
ياما كتبت أحجبة للبحر لما راق

فهو يقدم النصح لأخيه حين يقدم على الزواج ، اذ يجب عليه أن يبتعد عن الفتاة التى تجر له المشاكل مهما كان جمالها وقد عانى هو نفسه من هذه المشكلة حينما كتب (أحجبة) كثيرة ليستهوى محبوبته الجميلة ، ولكنه استطاع ــ بكتابته هذه . أن يجعل مياه البحر صافية لكنه لم يستطع أن يستهويها .

كما أن هذه الأغانى تصور الحرمان من العيش فى ترف ، وتصور شظف الحياة ، وتعتمد تصويرات العامل على تحوير شكل الكلمات مستخدما المقابلة بين فئات الشعب .

نــاس بتـلبس قفــاطيــن   وناس تشيل على القفا طين
ونـاس تتغطى بـالبطاطين   وناس بتغرق لحد البطاطين

فالقفاطين ، وقفاطين ، حروفهما واحدة ، ولكن معناهما مختلف ، فالأولى بمعنى القفطان ، وهو ثوب لرجال الدين أما الثانية فتتكون من جزأين (القفا وهو خلف الرقبة ، (وطين) وهو الطين المعروف ، وكذلك (البطاطين) فالأولى معناها الغطاء ، والثانية تتكون من جزأين (البطا) بمعنى الإبط ، الطين المعروف .

كذلك تصور لنا هذه الأغانى شدة ما يعانيه العامل فى مكان العمل ، فهناك حيث يعمل لايوجد مايقتاته ، ولا يشربه ولا شىء سوى الرمال الناعمة تحت لهيب الشمس المحرقة .

هنــاك لا بـراد ولا كبـايـة   غير الخلا والسريرة والحمراية

ولذلك فهو يخاطب نفسه ويناجيها ، ويصبرها مما تعانيه من آلام بأن يعطيها الأمل بالذهاب الى البيت والبعد عن العمل وهذا يعد بمثابة عيد لها .

كـيـف يـوم الـعـيـد   يوم تروح كيف يوم العيد
كـيـف يـوم الـعـيـد   تخلص قديمك وتلبس جديد

أما الحَداء ، فهذا خاص بالبدو الرحل الذين ينتشرون فى صحارى مصر ، كما فى مرسى مطروح ، وبعض الواحات ، وسيناء وأجزاء من الفيوم والصعيد . وحياة الحادى غير مستقرة فى مكان اذ ينتقل من مكان لآخر حيث يوجد العشب الذى ترعاه الجمال ، لذلك فهو يعانى معاناة شديدة لاتقل عن ذلك الذى يعمل فى الحقل . فهو يعبر لنا عما يعانيه فى تنقلاته من فرقة وبعد عن أهله وأولاده ولا يجد له سلوانا سوى الدموع .

يـاعـين مـالـك تـدمـعـى   ندمع على الفرقة وقلة مجمعى
مـقـدر عـلـيـك وسـار   يـاعـين مـابـيـدك وسـع

ولذلك نراه يأمل ــ وهو دائما يعيش على هذا الأمل ــ فى الله كثيرا فى أن يعود لأهله ويزورهم . فاذا أغلقت جميع الأبواب فهناك باب الرحمن مفتوح له ولغيره .

وان قفلت الأبواب تجى من فوق
تنزل على لحباب تبل الشوق

وهو يدعو نفسه الى التفاؤل والأمل ، ولذلك يأمر مداحه أن يضرب الطار ويطربه لعله يرتاح بعد هذا الشقاء .

واضـرب لها بـالـطار يـامداحى
وايـاك من بعد الشقـا تـرتـاح

أما المزارع الذى يدور الساقية ، ليسقى الأرض فيغنى لكى يسلى نفسه ، ويريح عنها عناء العمل .

سـاقيـة بتـدور بين السمـا والأرض
دى ساقية بتدور باسواقها المصطفى
ويابنات الحور أرض خضرهـا النبى

صبحت تشع نور بين السما والأرض

اغانى العمل الجماعية :

وتلك هى الأغانى التى يقوم بها الأفراد المجتمعين ، والتى تنسق لهم حركة العمل . مثل أغانى جمع القطن ، أو تنقية الدودة منه ، وأغانى حفر الآبار فى واحات مصر .

وبالنسبة لأغانى جمع القطن ، أو مقاومة الدودة ، فالعمال ينقسمون إزاءها قسمين : عمال يعملون فى أرضهم ، وعمال يعملون مأجورين .

ونلاحظ على القسم الثانى أنه يعبر عما يعانيه العمال من ظلم وتعب . وعلى الرغم مما يعانية العمال من تعب ومشقة وظلم فإنهم صبورون دءبيون على عملهم ، يقول محمد زغلول سلام عن المصريين فى كتابة الأدب فى العصر الأيوبى المصريون يعشقون الحرية لأنفسهم ، ولبلدهم ، ويكتمون الانفعال الثائر الذى يطبع الأعراب مثلا . وقد يصل بهم الصبر الى نوع من التملق والمداهنة لهذا الخولى الذى يستأجرهم .

وبعُودة وبعودة ياغيطنا ياجُوَّانى
وتعيش ياخُولينا وتْجِيناَ تَانى
مَحْلى خولينا البيه أبو شَمسيَّة
يـرْمِش بعينه يوقّفْ الدُّورية
مَحْلى خُولِينا الْبيه أبو نضَّارة
يِـرْمِشْ بِعِينه يوَقّفْ الوِزَارة

وفى هذه الأغنية نراهم يستجدون هذا الخولى كى يتركهم ينصرفون الى بيوتهم .

والنبى ياخولينا تطلعنا | والنبى ياخولينا تطلعنا
السكة بعيدة والحمارة بليدة | والنبى ياخولينا تطلعنا
البطن جاعت وفرغت | حتى الركاب انخلعت
والنبى ياخولينا تطلعنا

أو ياخولينا يا أبو جبة صوف | طلعنا اعمل معروف

أما حين يخلون لأنفسهم ويأمنون مكر هذا الخولى وبطشه فإنهم يغنون .

ياخولينا يابن الحمارة | طلعنا يابن القوادة

وفى أثناء عملهم نجدهم يستعطفون مظاهر الطبيعة

ماتطرى ياخيالة | ما تطرى على الشغالة
ما تطرى ياعصرية | ماتطرى على الأجرية

أما القسم الأول ، وهى تلك الأغانى التى يغنيها من يعملون فى أرضهم ، فنلاحظ عليها نغمة الطرب على الرغم من صعوبة العمل ، وذلك راجع الى الفرحة بحصاد المحصول ، أو مقاومة الدودة ، وربما تربط هذه الأغانى بين العمل والزواج . فهؤلاء الذين يعملون فى النهار ، هم أنفسهم الذين يشاركون فى اتمام حفلات الزواج ، وهم حين يعملون انما هم مدفوعون فى عملهم بالسعى الى تحقيق حياة أكثر سعادة ، ولذلك يشيع فى اغنياتهم — فى أثناء العمل — مايعبر عن أملهم فى أن يعود عليهم هذا العمل بالسعادة والاستقرار الذى يحقق لهم الزواج ، فالبنات فى أثناء العمل فى مقاومة الدودة كن يغنين :

القطن لوز ياأبا الحاج
وأنا عايزة اتجوز يا أبا الحاج
والقطن نور يا أبا الحاج
وأنا عايزة اصور يا أبا الحاج

وهم دائما يروحون عن أنفسهم عناء العمل ، بالتغزل فى المحبوبة ، أو بمحاولة اتمام عمليات زواج وهمية - فى أثناء العمل - بأن تقوم احدى البنات بدور الخاطبة وتغنى :

* المغنية | يا امه يانا لأجوزكم
— المرددون | مين ياخية مين ياخية
* | العبد اذا كان يعجبكم
— | خديه انت خديه انت
* | خديه يانا خديه يانا
* | ياسعدى يانا ياسعدى يانا

أما أغانى حفر الآبار ، فهى خاصة بواحات مصر حيث يقوم الرجال بحفر الآبار لرى الأراضى الزراعية ، والجدير بالملاحظة أن أغانى حفر الآبار . . . ارتبط موضوعها بالعمل نفسه ، فهى لاتتخذ موضوعا غيره ، ويرجع ذلك الى أن مثل هذا العمل يحتاج الى التركيز

الشديد ، ذلك أن أى خطأ فى العمل يمكن أن يوقع بالعمال أضرارا جسيمة . فمثل هذا العمل يحتاج الى كلمات خاصة تدخل فى نفوس العمال الامل وتشجيعهم على بذل المزيد من الجهد ...... ومن الملاحظ أن (الأسطة) وهو الذى يتابع حركة العمال يحاول أن ييسر على العمال هذا العمل الشاق ، فيأتى فى أغنيته بكلمات تشيع فى نفوس العمال الأمل فنراه يقول (حد يدكم كل) (كل فى التحجيرة) (حد يديكم عدا) . (ها يارجال) (الميه طلعت) ... الخ وذلك لكى يشد من أزرهم ، ولايجعل اليأس يتسرب الى نفوسهم ، لأن طبيعة هذا العمل تحتاج الى جهد كبير وصبر طويل » .

وهذه نص أغنية حفر

صلى وصلى	صلوا عليه
ها يارجال	صلوا عليه
ردوا عليه	» »
والله هانت	» »
هانت وبانت	» »
ربنا يكرمنا	» »
وحد يدكم عدا	» »
والمية طلعت	» »
وشدوا معايا	» »
ايدك ياريس	» »
ويفرجها ربى	» »
هايا كريم	» »
وحد يدكم كل	» »
كل فى التحجيرة	» »

وهكذا كانت هذه الأغانى منسقة لحركة العمال فى أثناء العمل .

٣ ـ البكائيات

« البكائيات أو العديد نوع من أنواع التعبير الشعبى لجأ اليها الانسان للتنفيس عما ألم به من حزن عميق نتيجة فقد عزيز لديه . فقد وقف الانسان مكتوف الأيدى أمام الموت لايستطيع أن يفعل شيئا ، يفكر كثيرا فى مصيره ، ولما لم يجد معينا ينسيه مصيبته ، لم يكن له طريق سوى البكاء ، اطلاق العنان لعاطفته للتعبير عما يحس به تجاه ، الموت والأموات »

والبكائيات من أشد أنواع أدب المناسبات اختيارا ، فهى تمثل لنا مشاعر مضغوطة اختمرت فى نفسية المرأة حقبة طويلة ، فأصبحت حين تقعد للبكاء تستقطب ميراثا عريضا من الضغط .

والبكائية تتعمق وجدان مسامعها بكلماتها المختارة وصورها البسيطة المنتزعة من واقع الحياة والتى تعبر عن حزن المرأة الفاجع وشجنها المرير اثر فقد عزيز لديها .

ولم تترك البكائية فردا الا ورثته فتناولت بالرثاء الأب ، والأم ، والأخت ، والابن ، والابنة ، والشاب والطفل ، واليتيم . وسنبين كل ذلك .

وكانت الفجيعة الكبرى هى موت الأب أو رب الأسرة ، فالكل فى حاجة اليه ، وكأنهم أصبحوا ضعفاء بعد موت هذا الأب ، ولقد كثرت البكائيات حول الرجل لما له من أهمية كبيرة ودور كبير فى حياة الأسرة فتقول الابنة راثية أباها :

يـاأبويـه بعتنـا ولا قبضت فلوس
دا أمـر الله محـدش يحـوش
ياريت ياأبويه عينى اليمين تفاديك
وأدى الشمال اقعد بها جنبيك
ياريت ياأبويه يعاود تانى
وأشيل برأس زى جيرانى
حلف زمانى مايهنينى
ولا بروس الناس يساوينى

ولم تنس الابنة أو الأم أن تصور الحالة بعد رحيل رب الأسرة ، اذ فقدوا عائلهم وأصبحوا يبحثون عمن يعولهم بعده :

رايح تغيب يابويه وصيت عليه مين
وصيت أخوك إياك يكون حنين
وصيت عليه مين فى العيلة
ويكون حنين يحمل الميلة
ياما أنت رقيق القلب ياأبوية
رايح وتتكلنى على أخوية
ياما أنت رقيق القلب يابى
رايح وتودعنى على خى

الناثحات بمقبرة راموزة بالبر الغربى بالاقصر



ويبدو جليا خلع صفات الحياة على هذا الميت من خلال الحوار الذى دار بينه وبين ابنته ، وهذا يؤكد مدى الطرافة فى المعانى التى تتسم بها البكائيات .

ولأن المرأة ــ كما هو معروف عنها ــ « مكسورة الجناح » فهى أشد الناس تأثرا بوفاة الأب فتبدأ فى بث حزنها الى أمها أو الى النساء عامة حتى يشاركنها هذه الفجيعة ، فبعد أن رحل المتكفل بها لجأت الى أقرب الناس اليها وهو عمها علها تجد عنده الحنان الذى فقدته ، والمأوى الذى حرمت منه .

فتقــول :

رحت لعمى مديت لـه ايـديـه
قـال لى سئيلة كـل يـوم جايـة
عـمـى وكـلنـى بـلح طـايـب
جميلك عليـه بس أبويـه غـايب
عـمـى وكـلنـى بـلح ولـمـون
جميلك على راسى بس أبويه مغبون

ومما يزيد من حرارة البكائية أن تعيش المرأة الذكريات التى قضتها مع هذا الزوج ، وتتصوره فى الأماكن التى عاش فيها تقول :

نـازل مـن المقـعـد يـهـز أنـاه (طوله)
وعـبـايتـه الـحـلوة تـجـر وراه
نـازل من المقعـد يـهـز ايـديـه
وعـبـايتـه الـحلوه تـجـر عليـه

ويظهر هذا الوصف فى البكائيات كثيرا فلا تعتمد الباكية على ذكر الخطوط العامة ، بل تلجأ الى التفصيلات الدقيقة ، والصور العديدة التى تجعلها تغرق فى ذكريات المتوفى فتزيد لوعتها وحرقتها .

ونتدرج مع الفجيعة لنأت الى موت الأخ وما يحدثه موته من آثار على افراد الأسرة . فكانت الأم تنظر له على أنه السند القوى لأخيه ، وأنه بمثابة ذراعه الذى يعتمد عليه فى الحياة ، وتنظر له الأخت على أنه كالأب تماما ، وهو الذى يحل مشاكلهم ، ويكون بيته مأوى لهم فى أى وقت .

الام :

أخـوك يقـول آه يـادراعى اليمين
دراعى انكسـر وأنـا أعيش بـميـن
أخـوك يـقـول آه يـادراعـيـه
يـاسمن حـامى وقـع من إيـديـه

وتقول الأخت :

والله يـاأخويـه من الخير شبعـانة
هـقـعـد شـويـة بس زعـلانـة
والله يا أخوية من الخير شبعـانين
هنـقـعـد شـويـة بس زعـلانين
بيت الحبـايب شـرق ولا غـرب ؟
رحت أخشـه ضلم عليه الـدرب
انهى طـريقه يـاأخويـه آجى منها ؟
الـعـيـن عـمـت وأنـا بـطلبهـا

ولايمكن للبكائيات أن تهمل الشباب زهر الحياة فأفاضت فى الحديث عنهم ، ولأنهم ــ وهم فى مقتبل أعمارهم ــ لم يفت الموت أن يسقيهم من كأسه المر ، فبكائياتهم عن الشباب تزداد حرقة ولوعة . فهاهى الأم تتحسر لفقدها أعز شىء فى الدنيا ، وهو ابنها المقبل على الزواج ، اذ تجرع من كأس الموت ، وترك أمه تقابل هذه المصيبة فتصور لنا أمله فى وضع الحنه فى يديه ، (وهى عروسته) ، وكيف يؤثر فيها موقف رفاقه ، وهم يمشون دون أن يكون معهم فتقول :

كـان خـاطـره فى إيـده يجنيهـا
ويفـوت عـلى العـمـة يـوريهـا
كـان خـاطـره فى ايـده يمنهـا
ويفـوت على الجـدعـان يفرحهـا
كـل الشبـاب مـزهـر وعـايقين
وانت اتكتبت ياأخويه فى دفتر الغايبين
كـل مـايجى العيـد أعيط عليـهم
وكـل مـايهـل الهـلال جـديـد
كـل الشباب زيـك ومن طـولـك
وايش عجب انت خفى ذولك
تعـال ياصـاحبوا من حـداك لحـداه
خـطرت علـيـه مشـيتـوا ويـاك

وللأطفال نصيب مما ألفته الباكية ، فالحزن هنا له طعم خاص ، فالموت لايتهاون ولايتغاضى الساعة التى يحل فيها أجل ابن آدم .

وهؤلاء أطفال أبرياء حرموا من لذه الدنيا فرحلوا عنها ليتركوا لنا العبرة والعظة . فانظر الى تلك الأم التى خرجت تبحث عن ولدها الذى مات ، فقد دفعها الحزن والألم الى البحث والسؤال عنه فى دنيا لا مفر له فيها فتقول :

ياجارتى ما تفتحى بابك
إياك يكون ولدى مع أولادك
مافتشى عليكم مرضعة بالليل
والحجر يطلب واللبن للديل
مافتش عليكم مرضعة بدرى
والحجر يطلب واللبن يجرى

ونلاحظ هنا أن ثمة دافعا آخر دفعها الى البحث ، وهو موعد رضعة ابنها ، لأنه معتاد عليها ، ففى غيبته كاد ثديها ان ينفجر من تجمع اللبن فيه ، فلم تحتمل هذا ، فذهبت تبحث عنه حتى ترضعه وتهدأ ثورتها وحنانها . وهذا يصور مدى الحنان والعطف من جانب الأم التى لاتطيق البعد عن ابنها

ياسيدى ياما الضنا غالى
وان بيت بره مطرحة خالى

أما الأم فهى الحبيبة فى البكائية ، لأنها بمثابة الوعاء الذى تسكب فيه الهموم . فعندها تنسى الابنة همومها وأوجاعها ومشاكلها ، فعند موتها تصدم الابنة فتقول :

خبطت على الباب ، والباب خد وشى
ملقيتش حبيبة تقول لى خشى
كان ليه حبيبه أغيب وأحيلها
ياريت كان الموت ناسيها
كان لى حبيبة من بعيد جيه
وايدها فى الود مرخية
حق والنبى ماحد زى الأم
زى البدن يركب على الكم

والأم بمثابة الأخت ، والصديقة لابنتها تحس بما تحس وتشعر بما تشعر ، وتعرف مايدور بداخلها دون أن تتكلم ابنتها فعندما تموت الابنة توصى الوجيعة أو المصيبة — وهذا أجمل مافى البكائيات من تشخيص — بأن تأتى لأمها وأختها وأخيهافقط فتقول :

ياوجيعتى ماتوجعى ألا حبيبتى
ولا توجعى الا أمى وأختى شقيقتى
وياوجعتى ما توجعى إلا حبايبى
ولا توجعى إلا أمى وأخوية ابن والدى

ولم تكتف الباكية بإيراد التشخيص على الموت أو الوجيعة بل تعدته الى القبر نفسه ، وأقامت حوارا بينه وبين الميت وكأن الباكية ، واقفة على ساحل بحر تغرف منه وتصب فى بكائياتها .

والقبر قال لك انزل دانا جنينه
خايف أنزلك تتبهدل العيلة
والقبر قال لك انزل دانا الجنة
خايف انزلك تتبهدل اللمة
وحط دراعة فى الدرج ونام
وقال ان غلبته ماعليه ملام
حط دراعه فى الدرج ورقد
وقال ان غلبته ماعليه عتب

وانظر الى هذا الحوار الذى دار بين الأم وابنها فالابن لايرغب فى الموت ولا القبر ، مهما كانت المكافأة أو عظمة المكان ، والام التى تود أن تضحى بنفسها من أجل ولدها .

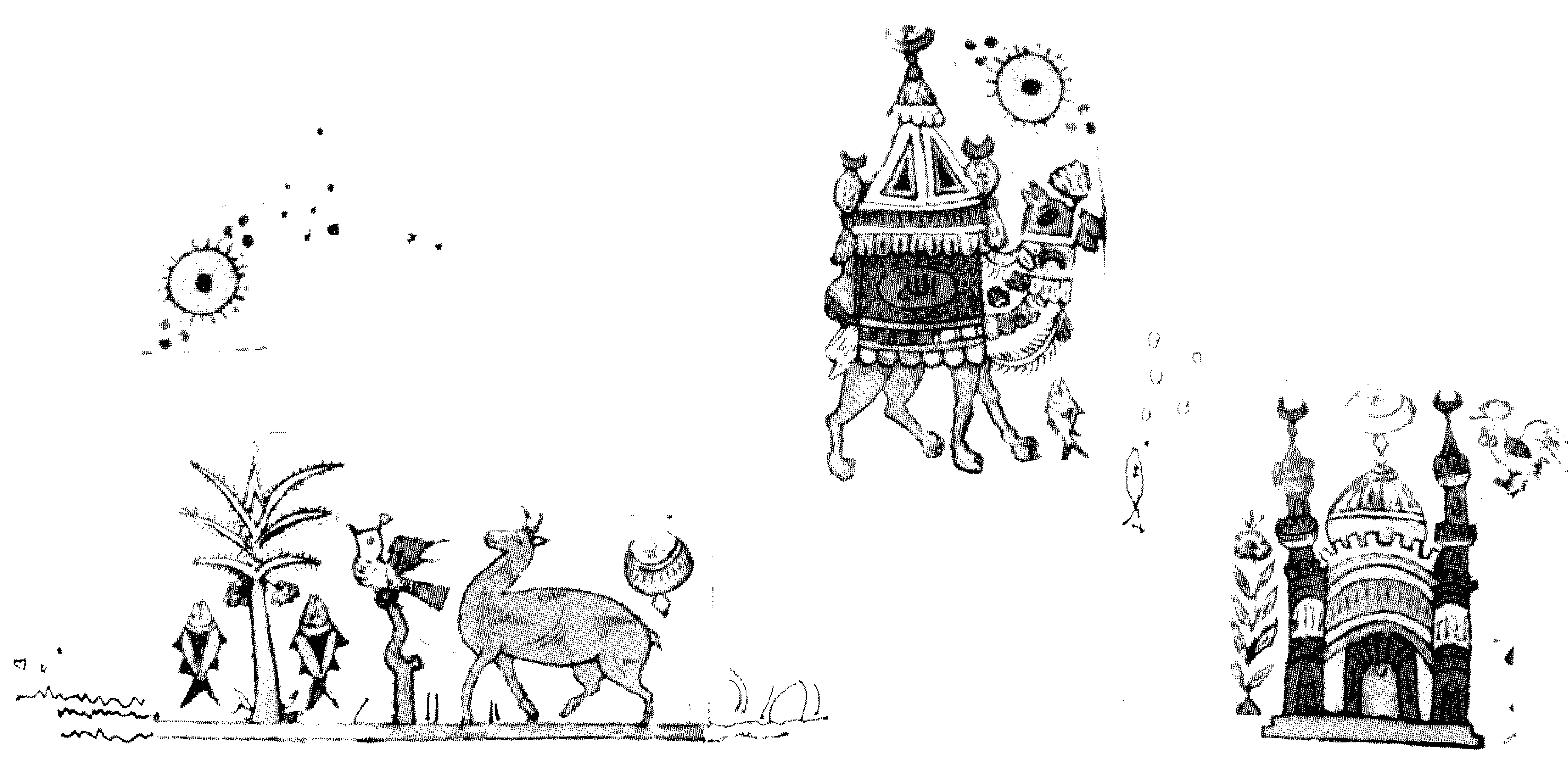
أوعوا تنزلونى دا القبر يضنينى
وان كان حرير ودوايره صينى
أوعى تنزلونى دا القبر يؤلمنى
وان كان حرير ودوايره قطنى
لكان علمى بالهوان بعديك
لحطيت رجلى فى الخشب قبليك
ماتقولى لمرتى دنا من البلد ماش
وولادى حداك متهونهاش
ما تفتحوله القبر بالدبلة
يشم الطراوة ويغير البدلة

ماتفتحولة القبر بالدبوس
يشم الطراوة ويغير الملبوس

كذلك تصور البكائيات حال الأطفال اليتامى بعد موت والدهم ، فحالهم لايخفى على أحد ، وجلوسهم بين الأطفال وهم منكسو رءوسهم معروف .

فين اليتامى وفين واديهم ... تحت الحيطان والريح عاميهم
والله اليتامى وردهم مقطوف ... وقعادهم وسط العيال معروف
والله اليتامى تعوز خزاين مال ... والمال يخلص واليتامى صغار

وهكذا كانت البكائيات متنفسا لما يحويه صدر المرأة من حزن عميق نتيجة فقد عزيز لديها .



الموسيقا والغناء والرقص

- الموسيقا الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية
- الرقص الشعبى فى مصر
- الألعاب الشعبية فى مصر
- الموسيقى الدينية جذورها التاريخية وخصائصها
- الآلات الموسيقية الشعبية

الموسيقا الشعبية المصرية وأشكالها التقليدية

بقلم : محمد عمران



يطلق مصطلح « الموسيقا الشعبية » أو « الموسيقا الفلكلورية » على الإبداع الموسيقى الخاص بالجماعات الشعبية ، ويذهب كثير من الدارسين إلى أن هذه الجماعات ـ وهى من أهل الريف فى الأصل ـ تتميز بأنها أقدر من غيرها على الاحتفاظ بقدر من الثقافة القديمة الصادرة من الوحدة القومية التى تؤلف هذه الجماعات جزءا منها . وهذه الجماعات كما تدل على ذلك مأثوراتها لا تتعرض لمثل ما تتعرض له المدنية من التنوع والمغايرة فى الثقافة والاقتصاد ومراحل التعليم وأنواعه ، لذلك فإن أفراد الجماعة الشعبية يسهمون برصيدهم المعرفى فى التراث الحضارى فى أنماط الحياة والعادات والمعارف والفنون ومنها الموسيقا بالطبع .

ويرى الدارسون أن الموسيقا الشعبية حصيلة تراث من الألحان التى تطورت خلال عملية النقل السماعى ، وأن العناصر التى تشكل التراث الموسيقى الشعبى تعد إرث الماضى بقدر ما تعد إبداع الحاضر للفرد الخلاق أو إبداع الجماعة فى انتخاب الشكل الذى يستقر عليه اللحن . وليس من شك فى أن صفة الدوام تتحقق للموسيقا الشعبية عن طريق السماع بالتدوين ، ولكى تظل هذه الموسيقا محفوظة فى ذاكرة الناس وتحظى منهم بالقبول يجب أن تتسم بالمرونة بحيث تقبل التغيير والإضافة مع الاحتفاظ بتناسق دائم بين الابداع الجماعى ، والإبداع الفردى والحفاظ على التراث وابتداع الجديد من ناحية أخرى .

على أنه من الممكن أن يطلق مصطلح ، « موسيقا شعبية » على الألحان التى أبدعها فرد بذاته وذابت فى التراث الشعبى الحى غير المدون لجماعة ما ، ولايستوعب هذا المصطلح الألحان المؤلفة التى وصلت جاهزة لجماعة ما ، وانتشرت بينها دون أن يلحقها أى تغيير .

ولم تحظ الموسيقا الشعبية المصرية بجانب بارز فى مجال الاهتمام بموسيقا الشرق العربية وهى لم تنل تقديرها إلا منذ انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول فى عام ١٩٣٢ عندما لفتت النظر الى وجودها وقيمتها الفنية . فقد رأت أن هناك إلى جانب موسيقا الحضر الفنية الموسيقا البسيطة . . . كأغانى العمل وأغانى الصيادين والأطفال والمناداة فى الشوارع . . . وهى فى الغالب غير معروفة وقد تضيع فى حركة التقدم السريعة الحالية ، وهى مهمة ليست فقط لأنها تقاليد وطنية قديمة بل أيضا لأن بدائيتها قد تساعد على فهم الموسيقا التقليدية فهما أوضح . .

وقد جاء هذا الاعتراف بقيمة الموسيقا الشعبية ردا على هؤلاء الذين كانوا يرون فى الموسيقا الشعبية شكلا محرفا وفاسدا للموسيقا القديمة التقليدية أو هى نوع من تبسيط عمل متقن حتى يكون فى متناول الشعب الجاهل وهناك اتجاه آخر يرمى إلى أن يعد الموسيقا الشعبية ظاهرة إقليمية محلية متأخرة عن التقاليد الموسيقية الأصيلة أو ذات علاقة واهية بأصول الموسيقا التقليدية .

وإذا تساءلنا حقا عن تاريخ الموسيقا القديمة نفسها وعما إذا كانت الموسيقا الفنية والموسيقا الشعبية ترجعان معا إلى أصل واحد بصرف النظر عن السؤال عن أيهما نشأ أولا ، فإننا نعرض أنفسنا لمغالطة تاريخية قائمة على المثال الأوروبى فالموسيقا الشعبية فى الغرب انفصلت تدريجيا وبشكل واضح عن فن الموسيقا الأكثر إتقانا وأناقة وبينما بقيت الموسيقا الشعبية وقفا على الفلاحين واختصت الموسيقا الفنية بالطبقات المثقفة والراقية وتجمدت الموسيقا الشعبية بسبب ظروف اجتماعية وثقافية غير ظاهرة فى قوالب إنضمت إلى مخلفات الماضى وأصبحت جزءا من التراث الفنى الشعبى التابع لكل بلد أو كل اقليم أو كل مجموعة عرقية وهذا ماحدث فى الشرق العربى فالموسيقا الشعبية تحافظ على كيانها المستقل عن الموسيقا المتقنة أو الرسمية ومن الصعب تحديد بدء الظروف التى استقلت فيها عن الموسيقا الفنية الراقية صحيح أن التعبير الموسيقى العربى تطور بعد ظهور الاسلام فى اتجاه مزدوج بتأثير الفن البيزنظى والفن الفارسى . ونشأت تدريجيا بخاصة فى قصر الخلفاء ، وفى الحواضر الكبرى كبغداد ودمشق ومصر وقرطبة ، موسيقا متقنة أخذت تبتعد تدريجيا عن موسيقا البدو البسيطة ، بينما استقرت الموسيقا الشعبية فى الوسط الريفى وظلت محتفظة ببساطتها ورتابتها ولصيقه بالحياة اليومية . . على أن هناك قول آخر يرجع نشوء الازدواجية فى الموسيقا فى مصر - إلى مراحل تاريخية أكثر قدما غير أن مايعنينا فى هذا المقام أن الحدود بين طريقتى التعبير بالموسيقا - رغم هذه الازدواجية - ليست فاصلة مما مكننا من أن نرى التعبيرين الموسيقيين الشعبى والفنى يعيشان جنبا إلى جنب وقد يمتزجان امتزاجا متناسقا . ويبدو أن الحنين الدائم إلى أصول الموسيقا الشعبية بصفة عامة دفعت بعض الفنانين التقليديين إلى استلهام التراث الموسيقى الريفى أو البدوى ، وإلى إعادة ذيوع نوع من الفن الشعبى ذى الطابع الريفى أو البدوى أو الساحلى .

والحق أن ما يجمع بين الموسيقا الشعبية وموسيقا الشرق عربية أو الرسمية ، ليس فقط ذلك التحديد الممكن لطريقتى التعبير المتشابهتين وحسب ، بل هناك من التقارب ما هو أكثر من ذلك ، فهناك عناصر بنائية موسيقية وكثير من الصيغ تشترك فيها الموسيقا العربية وموسيقا الشرق عربية . . هذا فضلا عن أن هناك قاسما مشتركا يتمثل فى المقامات الموسيقية والضروب والإيقاعات المستخدمة فى كليهما ، بيد أن الموسيقا الشعبية تأتى دائما فى تراكيب لحنية على جانب من التبسيط ، فيسهل أداؤها وتداولها دون أن تفقد - مع ذلك - قيمتها الجمالية ودورها الاجتماعى .

وإذا كانت الموسيقا الشعبية - بذلك - أخذت مكانتها فى المجتمع الشعبى - ذلك فى مواجهة الموسيقا المتقنة والرسمية فى مجتمع الخاصة فى الحضر والعواصم الكبرى - فإنها بذلك راحت تتنوع فى أشكالها وتراكيبها حاملة ذات السمات والخصائص التى تميزها . وهذا الأمر قد دعا بعض الباحثين إلى محاولة تصنيف هذه الأشكال والأنواع والتراكيب الموسيقية حسب مناسبات أدائها ، فكان أن غطت هذه الموسيقا كل جوانب الحياة فى المجتمع الشعبى ، ذلك أنها تصاحب دورة الحياة من الميلاد والطفولة ، والمراهقة والزواج ، والوفاة فضلا عن مصاحبتها حياة الإنسان الفرد فى عمله ولهوه وأفراحه وأيضا فى تصوراته الاعتقادية .

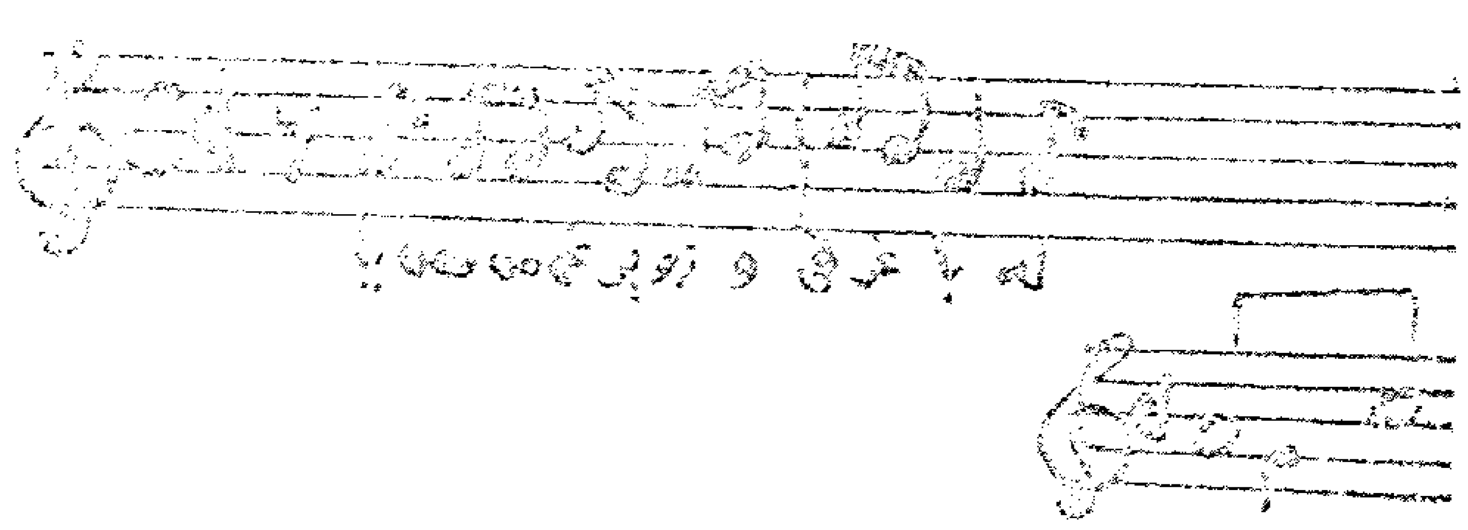
وفى هذا المقام نعرض لأبرز هذه الأشكال وأكثرها ذيوعا مهتدين بما خلصت إليه جملة المحاولات التى تمت فى مجال تصنيف الموسيقا الشعبية المصرية ، بحيث يسهل توضيح هذه الأشكال ، والتعرف عليها .

اولا ــ الأشكال الغنائية وفق دورة الحياة :

١ ــ أغانى الطفولة :

وتشمل الأغانى التى تؤدى للأطفال ، مثل أغانى السبوع والختان وأغانى تهنين الأطفال وتنويمهم ، وهو شكل من أشكال الغناء تؤديه السيدات وخاصة الأمهات والجدات ، كما تشمل هذا الشكل الغنائى الذى تشترك فى آدائه مجموعة السيدات والبنات المحتفلات بهذه المناسبة . وهذا الشكل الغنائى يتكون عادة من نصوص أدبية تدور معانيها حول هذه المناسبة ، والمثال التالى « من إقليم الفيوم » وهو من النماذج الغنائية التى تؤدى فى سبوع المولود .

يام الصفير زوقى غرباله
والزهر خد من يدنا واداله
يام الصفير زوقى غرباله
والسعد خد من يدنا واداله



وتردد إحدى السيدات - عادة ما تكون القابلة - « الداية » عبارات مثل : اسمع كلام أمك ، اسمع كلام أبوك ، أوع العيال فى الشارع يغلبوك ، وهى نصائح مجازية بالضرورة ثم تستأنف الغناء :

ربنا يا ربنا
يكبر ويبقى زينا أو يكبر ويبقى قدنا .

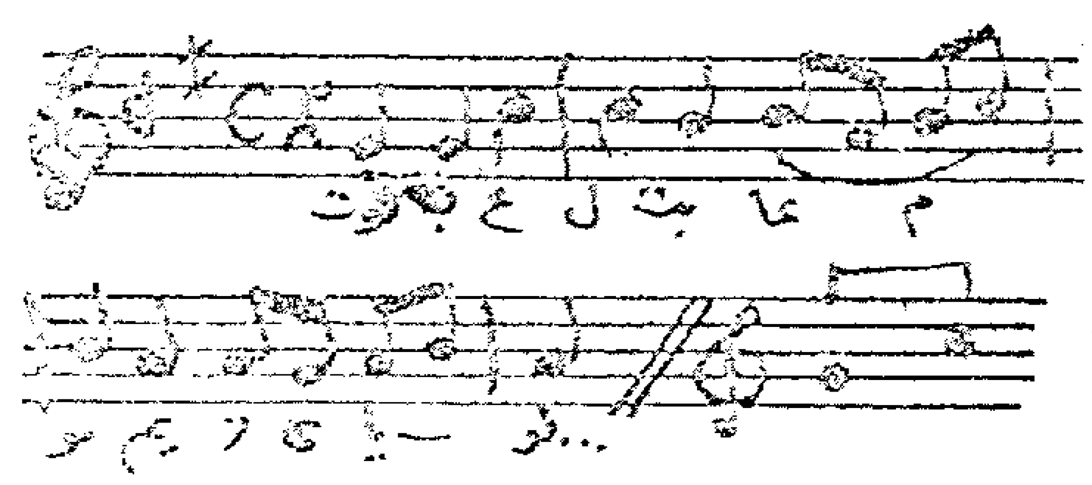
وتعود إلى ترديد عبارات نثرية أخرى تطالب فيها بالعطاء فتقول :
ياللا ياست العريس . . . ياللا ياخالة العريس . . . ياللا ياعمة العريس عاوزين البقشيش . . . العاشق فى جمال النبى يصلى عليه ، ياللا اللى عاوز يحط بقشيش المولود ، اللى هايأخذه من حجرى يجيب الحجز بتاعه . . الخ .



الرباب المعروف برباب الشاعر

وفى مناسبة طهور الطفل تغنى نصوص من بينها النص التالى : وهو من نفس الإقليم :

فوت به على بيت عمه يامزينه
فوت به على بيت عمه عمه السعيد
يديه النقوط فى كمه يامزينه
فوت به على بيت خاله يامزينه
فوت به على بيت خاله ، خاله السعيد
يديه النقوط فى شاله يامزينه
فوت به على بيت سيده سيده السعيد
يديه النقوط فى إيده يا مزينه



وتغنى هذه النصوص فى ألحان تأتى على نحو يبرز معه نوع المقام الموسيقى المصاغ منه أو على الأقل نستطيع معه تعيين نوع الجنس الموسيقى ، ويرجع ذلك إلى أن عدد الدرجات الصوتية المستخدمة فى هذا السياق ، وأيضا المسافات التى تصنعها هذه الدرجات تنشىء أبعاداً تصل إلى مسافة الرابعة التامة ، وهو المستوى الذى يمكن به ـ إذا وصل إليه التكوين الموسيقى ـ تحديد مقامية اللحن أو كما ذكرنا يمكن تحديد الجنس الأول من سلم المقام فى أقل تقدير .

ويؤدى الخط اللحنى المستخدم بترتيب درجاته الصوتية ترتيبا خاصا يبرز الطابع الموسيقى لهذا النوع من الغناء ، وأهم ما يميز هذا الترتيب أنه يأتى على شكل مقاطع لحنية تتردد تباعاً ، وبصورة متوالية ، ولا يطرأ على الدرجات الصوتية ـ خلال هذا التتابع ـ أى تغيير يؤثر فى هذه الطبيعة ، وإذا حدث تغيير ما فإنه يكون عادة فى حدود تطويل أو تقصير درجة صوتية أو إحداث خلل من النوع الذى تنكسر فيه التفعيله فى جزء من الأجزاء وكلها حالات تأتى دائما بصورة عرضية وتختلف نسبتها من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى .

ويصاغ الخط اللحنى لهذه الأغانى فى ميزان ثنائى أو رباعى بسيط ويجسم بضرب غالبا أيضا ما يكون سريعا وغالبا أيضا ما يكون إحدى تنويعات ضرب المصمودى المعروف فى الموسيقا العربية كما يؤدى عادة على طبلة الدربكة .

أما أغانى الأطفال أو تنويمهم فهى الأغانى التى تؤديها الأمهات والجدات ومن فى حكمهن وهى أغان تعتمد ـ من حيث مضمون النص الشعرى ـ على تكرار مد بسيط تدور فى الغالب حول آمال الأم فى مستقبل ابنها كأن تقول :

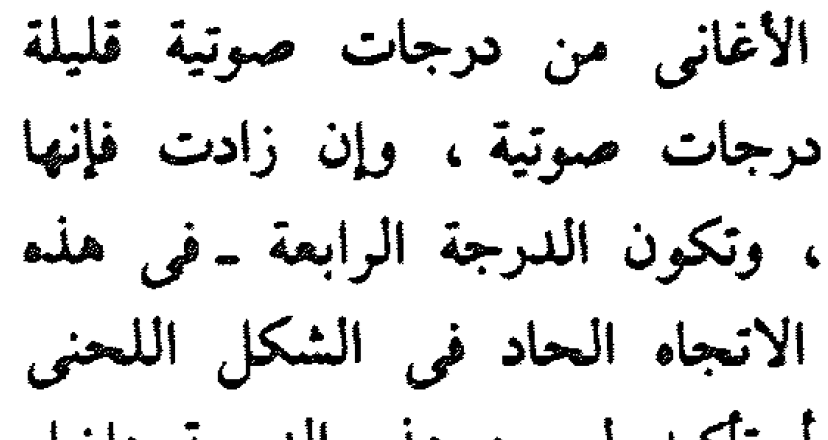
هيه
أنا ريته بيظاظى
وانا ريته بيظاظى
والعباية عليه حجازى
كنت فين ياحبيبى غايب
كنت بحيى الفوازى

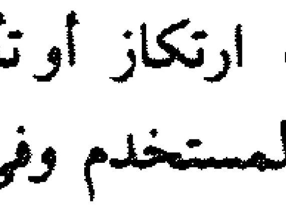
وقد تدور حول مداعبات ساذجة محببة

ننا نام . . . ننا نام
يللا نام ياللا نام
وأدبح لك بطة
وجوزين حمام
ياكلهم ابنى ويهدى وينام
ننا نام . . ننا نام

وتؤدى هذه الأغانى ـ عادة بقطع لحنى بسيط خال من المسافات أو القفزات الصوتية الكبيرة ، بل إن مسافاته تأتى غالبا ضيقة وعادة ماتتكون المقاطع اللحنية لهذه الأغانى من درجات صوتية قليلة لا تتجاوز ـ فى الغالب ـ ثلاث درجات صوتية ، وإن زادت فإنها لا تتعدى استخدام أربع درجات ، وتكون الدرجة الرابعة ـ فى هذه الحالة ـ هى أقصى نقطة ، فى الاتجاه الحاد فى الشكل اللحنى للمقطع وقليلا ما يحدث ارتكاز أو تأكيد لوجود هذه الدرجة داخل الشكل اللحنى للمقطع المستخدم وفى العموم تعد الدرجات الصوتية التى تنحصر بين الدرجة الأولى وبين الدرجة الثالثة ـ من الجنس الأول فى سلم المقام ـ هى الدرجات الرئيسية التى تتكون منها المقاطع اللحنية المستخدمة فى هذه الأغانى وتتكرر هذه المقاطع تبعا لتعدد مقاطع النص الشعرى كما تؤدى بإيقاع بطىء يتوافق مع حركة تربيت الأم على كتف الطفل أو هزه كما نلاحظ أن المقاطع اللحنية تتوالى دون أن يوصلها أو يربطها ببعضها البعض وحدة إيقاعية مستمرة وإنما يحتفظ كل مقطع بوحدته الايقاعية يستمدها من ميزان الشطرة الشعرية وإيقاع كلماتها ولا يصاحب الأداء أى آلات أو أدوات موسيقية وإنما تعتمد الأم على توقيع صوتها للسيطرة على الوحدة الكلية للأداء .

يا وليدى اللى ولدته
فى حصاد الفول وجبته
بطينى وجعنى
آل ولا ضهرى شكيت به
يا ولاده وبعد حين
يا عشاش على التخيل
يا عطية ربنا
يا هدية الصابرين





وثمة أغان من هذا الجانب تؤديها السيدات فرحة بالمولود الذكر والمثال التالى من مدينة المطرية محافظة الدقهلية

حمامته حمامة أمير
وفحرت فى الدار بير
وطلع منها ممالك
وطلع منها وزير
وطلع منها « فلان ابن فلانة »



و :

أم الولد يفرح لها الريس
يرمى السقالة ويقول لها كويس
أم الولد يفرح لها النوتى
يرمى السقالة ويقول لها فوتى

كما تردد أغان أثناء تعليم الطفل ، وها هو ذا مثال من بورسعيد

تاتا .. تاتا خط العتبة
تاتا .. تاتا وانسد يابير
تاتا .. تاتا قام الامير
تاتا .. تاتا بحرك ناشف .

هذا وتكثر الأغانى التى تؤدى للطفل بكثرة مناسباتها ، منها على سبيل المثال الأغانى التى تؤدى لدفع الطفل إلى التصفيق والأغانى التى تشجع الطفل على تناول طعامه ومساعدته على الفطام ونطق الكلمات



والاستحمام وتبديل الملابس كذلك هناك أغان تؤدى فى مناسبة قص شعر الطفل . . الخ . وموسيقا هذه الأمثلة تتكون عادة من مقطع لحنى صغير يتناسب مع حجم الشطرة الشعرية المستخدمة فى الغناء ويشتمل على درجتين صوتيتين - عادة وإن زاد فيضاف إليه درجة ثالثة من التسلسل السلمى وبتشكيل المقطع اللحنى من تبادل أو تبديل أداء الدرجات الصوتية القليلة المستخدمة بصورة سلمية دون اصطناع أى نوع من أنواع القفزات الصوتية التى تزيد عن مسافته الثانية بأنواعها .

حمامته حمامة امير

وفحرت فى الدار بير

و : تاتا خط العتبة

على أن هذا النوع من التكوينات اللحنية يأتى عادة غير واضح من الناحية المقامية وذلك لأن العناصر التى يتكون منها المقطع لا تصل حتى لحجم الجنس الموسيقى ، وإنما هى جزء من الجنس الموسيقى لا يزيد عن ثلاث أصوات وفى هذه الحالة يكتفى بتحديد نوع المسافة الصوتية المحصورة بين هذه الدرجات من واقع تسلسلها اللحنى .

وتؤدى مقاطع هذه النماذج بتوقيع أقرب إلى التوقيع المنتظم وبميزان رباعى بسيط - فى الغالب - وبسرعة تختلف من حالة غنائية إلى حالة غنائية أخرى

ويجدر بنا أن نشير إلى أن مضمون أغانى هذا الجانب الأغانى التى تؤدى للأطفال » وطريقة أدائها ! تخرج كثيرا عن هذه النماذج المقدمة على الرغم من كثرة نماذج مناسبات هذا الجانب وانتشارها وإن وجدت اختلافات فى الأداء ، أو فى مضمون النصوص الشعرية فهى فى الواقع اختلافات طفيفة ، لاتكاد تؤثر فى وحدة هذا النمط التعبيرى .

أما النوع الثانى من أغانى الأطفال فهى تلك التى يؤديها الطفل أو يشارك فى آدائها . وهى أغان تؤدى أثناء اللعب ، لذا فهى مرتبطة بالأطفال فى مراحل متقدمة من أعمارهم . وتتنوع هذه الأغانى بتنوع الألعاب وقد تصبح الأغنية الجانب القولى المصاحب لحركة اللعب . وتعتمد آداء هذه الأغانى على أداء جماعى للاعبين ، أو آداء فردى يعتمد على أحد اللاعبين الذى يقوم بالدور الرئيسى ، حيث يوجه - بالغناء - ويرشد ، ويسرع الحركة ويبطئها .

وترتبط أغانى هذا الجانب بمناسبات عديدة منها الأغانى التى تؤدى فى شهر رمضان ، وفى العيدين ، وفى شم النسيم ، وفى عاشوراء ، ومنها الأغانى التى تؤدى للقمر ، ومنها ألعاب القرعة (الاقتراع) ، ومنها الأغانى المصاحبة للعب بالكرة أو العرائس ، ومنها الألعاب العامة غير المرتبطة بتوقيتات بعينها أو مناسبات معينة .

والسمة العامة - والغالبة - للأغانى المرتبطة بالألعاب أنها ذات مقاطع لحنية قصيرة ، وتستخدم درجات صوتية موسيقية محدودة العدد من السلم الموسيقى ، لاتزيد - فى الغالب - عن ثلاث درجات ، وتستخدم فى سياق التسلسل السلمى ، أى لا يحدث أى نوع من القفزات ، أو الفاصلات الصوتية التى تزيد عن مسافة بعد الثانية بأنواعها ، وإن زادت فى بعض الأغانى فإنها لا تزيد - بحال - عن مسافة بعد الثالثة بأنواعها المختلفة .

ومن ناحية الميزان المصاغ عليه المقاطع اللحنية ، فإن ذلك محكوم بقانون اللعبة الحركى ، أى أنه محكوم بتنوع التوقيعات الحركية داخل أقسام اللعبة ، وعلى مدى الدور الذى تسهم به الموسيقا فى اللعبة بصورة عامة ، ولذلك نجد أن الميزان الموسيقى ثابت ومحدد فى جزء من اللعبة ، بينما لا نجده على هذا الحال فى جزء آخر من اللعبة ذاتها ، وهكذا . . .

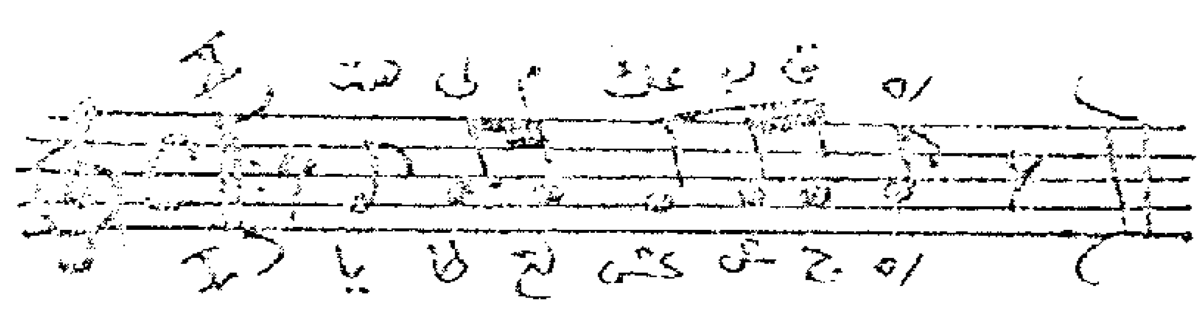
والمثال التالى لواحدة من الأغانى العامة :

يا طالع الشجرة

هات لى معاك بقرة

تحلب وتسقينى

بالمعلقة (الملعقة) الصينى . . . ألخ .



والمثال التالى لواحدة من الأغانى المرتبطة بالكرة :

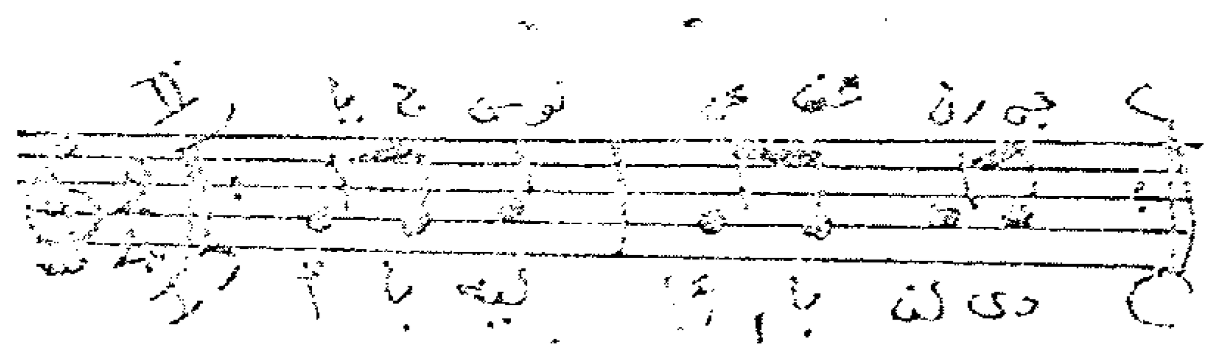
اباليه ، ابا لندى . . يا جلوس

عيش أفرنجى . . . بالفلوس

بنت لفندى (الأفندى) باتت عندى

خفت منها لتضربنى

جبت عليها واحد . . . الخ .



اما المثال التالى فهو لواحدة من الأغانى المرتبطة بالحركة :

هنا مقص . . وهنا مقص

هنا عرايس بتترص . . . الخ





العصا فى صعيد مصر مازالت تصاحب الانسان وليست قاصرة على لعبة التحطيب



وإذا كانت تلك النماذج تقدم السمة العامة ، أو الغالبة ، للبناء الموسيقى الذائع فى مجال ألعاب الأطفال ، فالحق أن هناك - فى قائمة تلك الأغانى - نماذج أخرى من الغناء يختلف من حيث تكوينه وأيضا فى أسلوب أدائه عما سبق وهذا الغناء المتميز ، أو المختلف ، إنما يمثل - فى موسيقا ألعاب الأطفال - جانبا مهما جديرا بالتوضيح والشرح ، غير أننا سنكتفى هنا بعرض مثالين من هذا الغناء علنا نوضح بهما ما نقصد .

الفرد : أنا الغراب النوحى النوحى
أخطف وأطير على سطوحى

على سطوحى

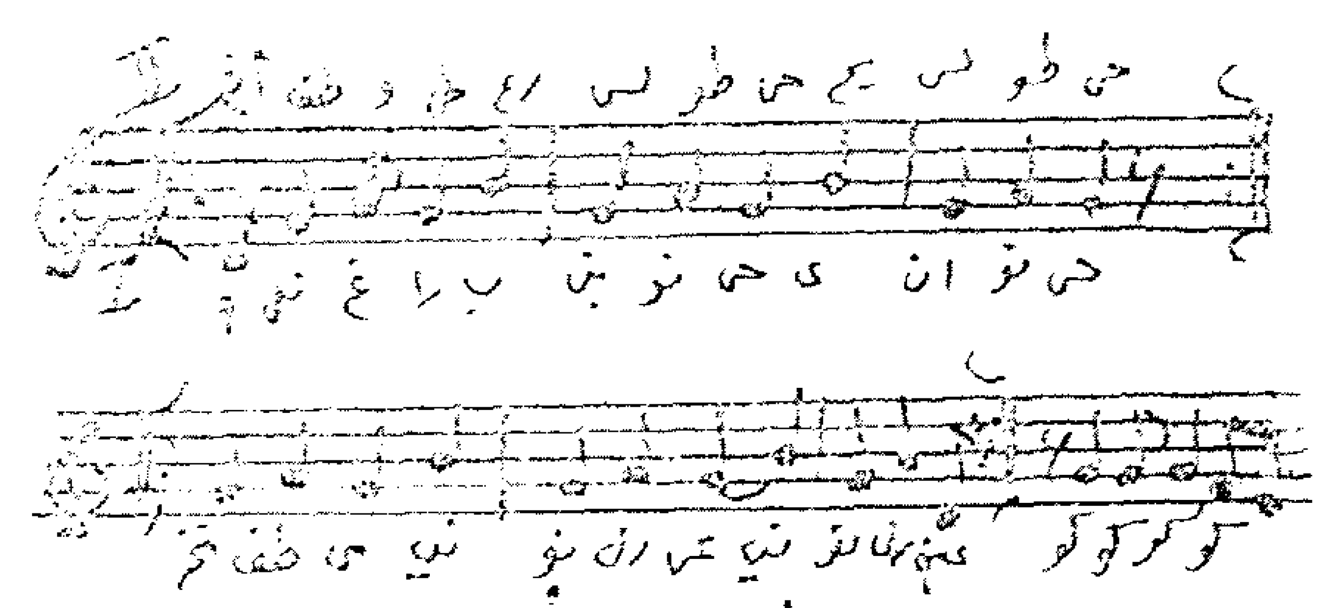
الجماعة : تخطف مين يا نور العين

يانور العين

الفرد : دول هما دول وحديهم

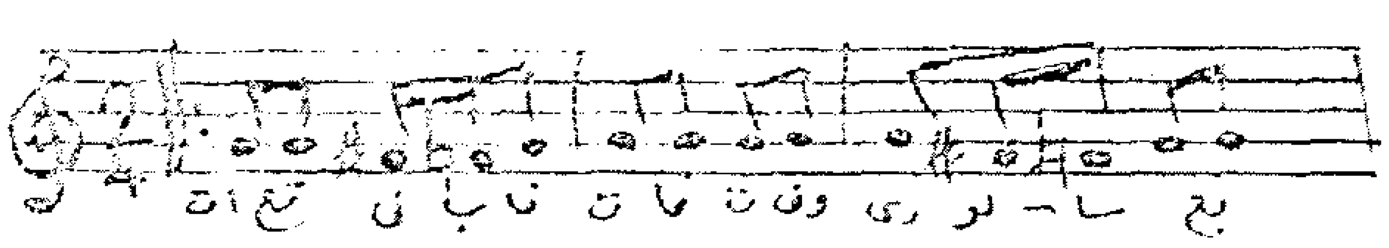
وحديهم

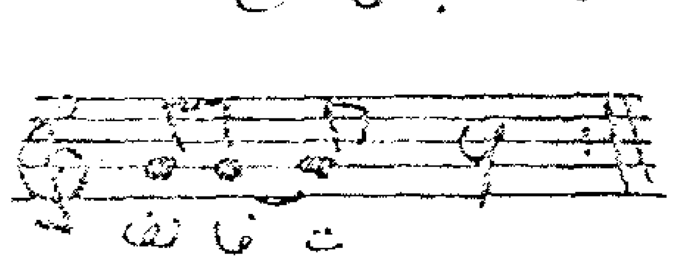
وإن عشت أنا أغديهم
أغديهم . .



وهذا النموذج من النماذج التى تتسم بالحركة السلسله المرحة ، كما أنه يتسم بمرونة الأداء بصورة تجعل الأطفال يأتون دائما بالأداء المتنوع وخاصة فيما يتعلق بسرعة الإيقاع وتقصير أو تطويل المقاطع الغنائية . كما يعتبر هذا النموذج - ايضا - من النماذج التى تتعدد فيها الأجزاء المتنوعة الحركة ، بحيث يشتمل الأداء على جزء سريع وآخر بطىء وثالث معتدل السرعة فضلا عن أن هناك أجزاء فى اللعبة تفتقد إلى الإيقاع الموزون ، لذا نجد أن الجزء الذى يؤدى فيه الغناء هو الجزء الذى ينتظم فيه الميزان وبالتالى ينتظم فيه توقيع حركة اللاعبين ، بينما نجد أن الجزء الذى يحدث فيه الصياح والهرج - مثلا - والذى يؤديه اللاعبون عادة بعد نهاية النص ، هو الجزء الذى لا يعتمد على ميزان أو على أى سياق إيقاعى موسيقى على الإطلاق ، ونلاحظ فى هذا النموذج أيضا أن الجزء الموقع الموزون فى اللعبة هو الجزء الغنائى ، ويستغرق وقتا ، بينما نجد أن الجزء غير الموقع الموزون ، وهو الجزء الأخير لا يستغرق وقتا حتى يعاود اللاعبون التوقيع بالغناء مرة أخرى ، كما نلاحظ النظام المتبع فى مثل هذه النماذج من الألعاب ، وإن كان يبدو أن الحركة ومغزاها هما الأساس -نلاحظ مع ذلك - أن الجانب الموسيقى فى هذه النماذج له النصيب الأكبر من التركيز والاهتمام من اللاعبين ، فالغراب ينفرد بالغناء ، وهنا تظهر القدرات الموسيقية الفردية ، والطيور تحاور الغراب - بالغناء - فتأتى بالإضافات اللحنية المختلفة باختلاف أهواء الجماعة وإمكانات كل فرد فيها وكل ذلك بالطبع يخدم السياق اللحنى فتثرى جملة ،مما يجعله سمة أساسية لهذا النوع من أغانى الألعاب . بينما نجد فى نموذج مثل لعبة : الثعلب فات فات أن اهتمام اللاعبين وتركيزهم ينصب على مراعاة قانون اللعبة ونظامها الحركى ، فكل لاعب حريص على ألا يقع خلفه المنديل المبروم الذى سُيضرب (بضم الياء) به . فيأتى الاهتمام بالغناء فى المرتبة الثانية ، فيكون الغناء أقرب إلى الصياح ، لا يشغل فى التكوين اللحنى إلا درجتين موسيقيتين - فى الغالب - وإن كانت تأتى بتوقيع منتظم ، وعلى ميزان محدد واضح تمتزج فيه وحداته بالوحدات المكونة لحركة اللعب .

الفرد : الثعلب
الجماعة : فات فات
الفرد : وفى ديله
الجماعة : سبع لفات
الفرد : والدبة
الجماعة : وقعت فى البير
الفرد : وصاحبها
الجماعة : واحد خنزير
الفرد : يا طالع الشجرة هات
الجماعة : ع الشجرة هات
الفرد : عصفورة . . . الخ





وعلى الرغم من كثرة النماذج المتشابهة مع نموذج لعبة « الغراب النوحى » إلا أننا - ومن خلال الملاحظة - نستطيع القول : أن أغلب أغانى ألعاب الأطفال لاتبتعد كثيرا بتكويناتها الموسيقية والحركية عما جاء فى نموذج « الثعلب فات » . .

٢ - اغانى العرس :

أغانى العرس من أهم مظاهر المشاركة فى طقس الزواج ويجمع الباحثون على اعتبارها من أهم الاشكال الغنائية الفلكلورية ، بل إنها تتصدر كافة الأشكال الغنائية الأخرى من حيث الانتشار وخاصة بين النساء .



موكب المولد

وتتضمن أغانى العرس كل الموضوعات التى تتعلق بخطوات الزواج ومراحله من خطبة ، وحناء ، ودخلة ، وصباحية ، وهى فى كل هذه المراحل لا تخلو من وصف جمال العروس والإشادة بعراقة أصلها وقوة عشيرتها ، كما أنها تتناول ، أيضا ، موضوعات أخرى مثل الموضوعات الغزلية ، الغرام والخصام والعتاب الخ . . كما أنها ما زالت تحمل من الدلالات ما تشتمل عليه التقاليد التى تتأسس عليها رابطة الزواج فى المجتمع الشعبى .

وتتكون النصوص المنظومة التى تستخدم فى أغانى العرس من مقاطع قصيرة - فى العادة - كما أنها ليست خاضعة لعدد معين ، فهناك من الأغانى ما يقتصر على مقطعين فقط يتكرران عن طريق تناوب الأداء الذى يتم بين المغنية الفرد ، وبين مجموعة النساء والفتيات المشتركات فى الغناء ، وهناك - أيضا - من تلك الأغانى ما يتجاوز عدد مقاطعه العشرين مقطعة ، لكنها فى عمومها مقاطع بسيطة التركيب ومألوفة ، وواضحة التعبير .

ويتسم التركيب الموسيقى لتلك الأغانى كذلك بالبساطة وسهولة الحفظ والأداء . على أن هناك خصيصة مهمة فى أداء هذا النوع من الغناء ، وهو التأثير الذى يفرضه المزاج الموسيقى - الخاص بمجموعة السيدات المشتركات فى الغناء - على نوع الألحان المستخدمة ، فعلى الرغم من ذيوع عدد كبير من الألحان المعروفة التى تؤدى بها أغانى العرس وأيضا على الرغم من وجود تمايز ملحوظ بين كثير من تلك الألحان وبين بعضها البعض وخاصة عندما نستعيد سماعها خارج إطار الممارسة الحية - فإن روح الجماعة المؤدية وهى ما نسميه تجاوزا ، المزاج الموسيقى العام ، هو الذى يحكم دائما تحديد المسارات النغمية من بداية الأداء إلى نهايته ككل ، ومن بداية اللحن إلى نهايته كجزء . فالمعروف عن هذا النوع من الغناء أن واحدة من الفتيات أو السيدات تنفرد بالأداء ، وهى التى تقوم بالمبادرة الغنائية أو الأداء المتقدم ، وهى أيضا التى تنتقل إلى أداء أغنية أخرى أداء متصلا بألحان متمايزة إلى حد ما ، بقدر ما تسمح به ذاكرتها وبقدر ما يوحى به جو الغناء العام . لكن عندما يأتى دور المجموعة - سواء فى الأداء المستقل ، أو فى ترديد مقطع بعينه ، فإن الاستيعاب العام لما قدم من نغم (فى الأداء المنفرد) يكون قد تبلور وتجددت له مساراته ومقاماته الموسيقيتين ، وأيضا طبقته الصوتية المناسبة لعموم المشتركات ، وكذلك السرعة التى تتناسب دائما مع حماس الأداء وقوته . وهذا ما يؤدى بدوره إلى خلق جو ، أو حالة موسيقية تتناسب

بلا شك مع إمكانات المشتركات فى الغناء ، وأيضا مع مزاجهن الموسيقى العام . ومن ثم نجد الألحان التى تستخدم فى جلسة غنائية واحدة ، ألحان ذات طبيعة مقامية متجانسة ، وكثيرا مايأتى الغناء بأكمله مصاغا على مقام موسيقى بعينه لا يتغير ولا يتحور إلا إذا تغير هذا المزاج الموسيقى أو تدخل فى جو الغناء العام تأثير موسيقى آخر . ومما يسهل هذا الأمر أن النصوص الأدبية الموزونة - المستخدمة فى آغانى العرس - تأتى غالبا فى مقاطع تتسق فى تفعيلاتها مع موازين الموسيقى المستخدمة ، ومن ثم لا يواجه الأداء أية صعوبات تتعلق بتوالى أداء كل النصوص الأدبية الموزونة التى تتضمن موضوعات العرس ومراحله المختلفة .

إذن فمهمته تحديد المزاج الغنائى العام (المسارات اللحنية والمقام الموسيقى وسرعة الأداء الخ . . .) تقع على عاتق جماعة المرددين رغم ما تأتى به المغنية الفرد - أحيانا - من تجويدات فى صورة تحويرات فى مسار اللحن ، فالأداء فى إطار المجموعة ، غالبا ما يطول ويقصر بعد فترة زمنية منه وتحاول كل واحدة من المشتركات فى الغناء أن تبرمج صوتها وتجانسه مع أصوات بقية الجماعة المشاركة ، وهذا شىء طبيعى عند المشاركة الموسيقية الجماعية بغية الوصول إلى أقصى درجات التآلف أو التماثل الصوتى بين صوتى كل من المغنية الفرد ، وبين بقية المشتركات . وتؤكد الملاحظة الميدانية على أن مجرد المحاولة التى تبديها الفتيات والنسوة المشتركات فى الغناء من أجل إيجاد التآلف بين صوتهن وبين صوت المجموعة ، كانت تساعد كثيرا على إبراز ملامح السياق اللحنى ، وتجريده - فى نفس الوقت - من التحويرات - التى كثيرا ما تنتج عن الإجتهادات الخاصة التى تبديها بعض المشتركات فى الغناء ، بدافع شخصى - غالبا - ما يأتى بصورة عفوية ، ولذلك تكاد هذه الأغانى أن تخلو بشكل ملحوظ من التلوينات أو التنويعات اللحنية المضافة ، حتى الحليات والزخارف نادرا ما نجدها فى صورة صريحة أو ثابتة فى الأداء الجماعى وربما - لذلك - كانت تلك الخصيصة من طبيعة هذا النوع الغنائى .

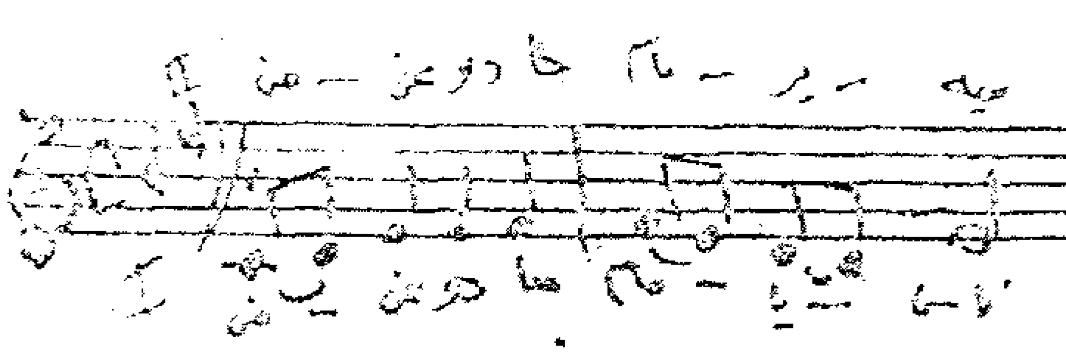
ونذكر أن سمة رئيسية آخرى من سمات التكوين الموسيقى لهذا النوع من الغناء تبدو فى الأبعادالنغمية المتقاربة ، فهذا النوع من الأغانى لايعتمد - عادة - على الفواصل الموسيقية الكبيرة ، وإنما يعتمد على الفواصل أو أبعاد المسافات الصوتية الضيقة ، أو المتقاربة ، التى يتم تبادل آدائها بصورة سريعة إلى حد ما . ولا يعنى هذا أن موسيقا أغانى العرس تخلو تماما من الفواصل الكبيرة ، فهناك أمثلة من تلك الأغانى تعتمد تكويناتها اللحنية على القفزات الصوتية الكبيرة أو الحادة كما يسمونها ، وعلى أية حال يمكن تعيين تلك الفواصل فى أمثلة من الأغانى الذائعة بصرف النظر عن شكل ترتيبها داخل سياق اللحن . وهذه المسافات لا يتجاوز - عادة - مسافة الرابعة أو الخامسة ، وهى فواصل كبيرة إذا ماقيست بطبيعة التكوينات اللحنية فى الموسيقا الشعبية عند غير المحترفين .

وتؤدى ألحان أغانى العرس بميزان موسيقى ثنائى بسيط أو رباعى



بسيط ، يصاغ فى الضرب المعروف بـ « الفلاحى » أو « الملفوف » ، وغالبا ما يستخدم لهذا الغرض الطبلة المعروفة بـ « الدربكة » توقع عليها المغنية الفرد ، بينما تصاحبها بقية السيدات الأخريات بالتصفيق بالأكف . ويبقى أن نقدم مثالين لأغانى هذا النوع :

مين عنده حمام ياناس
مين عنده حمام يرميه
الدهب لفافتنا
والحرير قشاشتنا
بناخد الفقير نغنيه



المغنية : ياليلة بيضة يا قصب
المجموعة : ياليلة بيضة يا قصب
المغنية : جابوا الخلخال على قدها
راحت تفرح أختها
بص العريس وقال لها :
تسلم عيون اللى انخطب
المجموعة : ياليلة بيضة يا قصب
الخ . . .



٣ - البكائيات :

البكائيات نوع غنائى شعبى يؤدى عند الوفاة ، وخاصة وفاة البالغين والأشخاص المهمين بالنسبة لأسرهم ، وقد يؤدى أيضا بمناسبة ذكراهم

أو زيارة قبورهم . لكن أكثر الحالات التى يصاحبها غناء البكائيات هى الحالات التى تشمل المراحل الطقسية التى تتطلبها مراسيم الحزن عند الوفاة .

وقد تبدأ تلك المراحل منذ أن يلفظ الشخص أنفاسه الأخيرة ، وحتى يشيع جسمانه إلى مثواه الأخير . بل إنها قد تبدأ فى حالات توقع الوفاة نتيجة المرض الشديد .

وبجانب ذلك ، تتضمن الثقافة الشعبية مناسبات متنوعة تهيىء مجالا لأداء منظومات غنائية تعبر عن الحزن وسوء الحظ ، والشكوى من الزمان ، لكن البكائيات - مع ذلك - عرفت مرتبطة بالوفاة أكثر من ارتباطها بغيرها من المناسبات الاجتماعية الأخرى ، ويعد ارتباطها بحالات الوفاة أصيلا بل موغلا فى القدم .

والمعروف أن غناء البكائيات - فى المجتمع الشعبى - قاصر على النساء فى كل مراحله ، وفى كل مناسباته ، وقد عرفت الثقافة الشعبية محترفات فى أداء البكائيات توارثنه ، كمهنة ، جيلا إثر جيل ، غير أن آداء البكائيات ليس وقفاً على المحترفات فقط ، وإنما هناك من النساء - غير المحترفات من يقمن بأدائه عند حدوث الوفاة ، وفى مناسبات الحزن طوال آيام المأتم إلى أن ينفض الجميع ، إلا من قريبات الميت ، ولكنهن يعاودن الاجتماع كل أسبوع ، ثم كل موسم أو كل عيد أو مناسبة ، وحين يجتمعن يحيين اجتماعهن بالعديد إلى أن تقل الاجتماعات بالتدريج حتى تنتهى .

وثمة ملاحظة تستوجب الذكر ، وهى أن الرجال ، وان كانوا لا يعددون مثل النساء ، ولا يشاركون فى آداء التعديد ، إلا أنهم يساهمون بقدر من الأداء الموسيقى فى مرحلة من المراحل الطقسية التى تتضمنها حالة الوفاء وهى المرحلة التى يشيعون فيها جثمان الميت إلى مثواه الأخير ، حيث يقوم عدد من الفقهاء بأداء منظومات من الشعر ، من بردة البوصيرى وغيرها ، وهم يتقدمون مسيرة الجنازة ، بينما يردد - بعدهم - المشيعون المنظومات ذاتها بنفس اللحن الذى يستخدمه الفقهاء . وجدير بالذكر أن هذه المهمة يقوم بها الفقهاء مقابل أجر ، وفى حالات عديدة كان المشيعون من أهل الميت يؤدون هذه المنظومات ، ولم يكن الأداء فى كل الحالات التى صادفناها متشابها مع أداء الفقهاء المحترفين .

والبكائيات - فى عمومها تأتى على شكلين من الأداء . الأول يعرف بالندب ، وهو الذى يؤدى أثناء تلقى خبر الوفاة ، والإعلان عنها ، وأيضا عند خروج الميت من بيته ، وعند مواراته التراب . وفى الندب يختلط البكاء والنحيب مع أداء ألفاظ موقعة مثل : « ياالهوى » و « ياخرابى » ، و «يامصيبتى » و « يا جملى » . . . الخ أو مقاطع موقعة مثل : أحيه عليه . . أحيه عليه » و « أروح أنا وياه » وغيرها .

أما الشكل الثانى فى البكائيات فهو التعديد ، ويأتى فى غناء يتسم بالأداء الهادىء الرزين ، وقد يستمر أداء التعديد أربعون يوما ، وهى فترة الحداد فى الريف .

وفيما يتعلق بخصائص الأداء من الناحية الموسيقية ، فإن الأداء المتبع فى الشكل الأول منها ، والمعروف ، بالندب ، يأتى - كما ذكرنا - على شكل تختلط فيه أصوات البكاء والصراخ ، مع أداء ألفاظ ومقاطع لفظية قصيرة تأتى على درجة صوتية واحدة ، تنحدر من مستواها لتستقر على درجة صوتية هابطة .

أما الشكل الثانى من البكائيات ، وهو التعديد ، فيبدأ ببضع مقاطع منظومة ، تتميز بكثرة حروف المد ، حيث يسهل مد الكلمات وطول النطق بها منغمة ، ويسمى هذا المد المنغم بـ « التطويح » . ويعد استهلال كل فترة ببضع مقطوعات من هذاالنوع تعدد النساء بالأداء الخالى من المد .

وغناء التعديد ، غناء فردى - فى الغالب - وكل معزية لابد أن تشترك فى أداء « نوبة » أو أكثر من البكاء ، أى أن كل واحدة من المعزيات يجب أن تشارك بغناء منظومات من التعديد وكثيرا ما تتداخل نهاية المقاطع الغنائية - وخاصة المقاطع التى تثير حماسة الحزن - مع أصوات الصراخ والبكاء والنحيب التى تصدرها مجموعة النساء المشاركات ، ومن ثم يتوجه هذا الشعور بالمشاركة إلى تنمية المزاج الموسيقى الخاص بهذه المناسبة ، فيتولد عنه المزيد من شحنات التفاعل فى الأداء الفردى فيأخذ كل مراحله المتاحة فى النمو ، وبعد ذلك تأخذ المعددات فترة من الراحة .

والتعديد ليس له ألحان مميزة إنما له تراكيب نغمية ، وأسلوب فى الأداء يبرز مزاج موسيقى متسق مع حالة الحزن ، وربما يأتى التعديد بسبب هذه الطبيعة - خاضعا لقاعدة الغناء الحر ، فهو أداء مرتجل للأنغام ، يعتمد - كما ذكرنا - على التداعى الحر فى تكوين خطوط نغمية معينة ، لذا فهو تكوين نغمى غير خاضع لموازين موسيقية محددة ، أى أنه ليس محددا بتلك الحقول أو الموازين الموسيقية الموزونة بميزان معلوم . وبذلك تفتقد التكوينات النغمية المستخدمة فى التعديد فى الغالب - إلى شكل الجملة ، أو العبارة اللحنية المميزة ؛ ذلك أن أسلوب الارتجال الذى تعتمد عليه المعددة ينحصر فى عملية الصعود بدرجات الصوت ، والهبوط بها فى حدود المسافات أو الفواصل الثانية أو الثالثة ، أو الرابعة فى أحوال قليلة . ونلاحظ أن الحركة الصوتية التى تتم من خلال أبعاد هذه الفواصل لا تؤدى - عادة - إلى توضيح نوع المقام الموسيقى المصاغ عليه الفكرة النغمية مما أدى إلى إكساب غناء التعديد خصيصة اللامقامية فى البناء الموسيقى وقد يشذ قليلا شكل الفكرة اللحنية المستخدمة فى أداء التعديد فيبدو أننا أمام لحن ذى شخصية واضحة ، لكن غالبا ما يكون مثل هذا الوضوح خاصا ، بألحان مستعارة من أشكال غنائية أخرى ، فهذا النوع من الغناء يرتبط أساسا بحالة الحزن فلا يستوعب المزاج الغنائى - فى هذه الحالة أفكارا نغمية متقنة الشكل ، وإنما ما يحدث ، عادة ، أن يكتفى

بالشعور بالشجن المتوارث الذى غالبا ما يتولد من أداء الفواصل الموسيقية الضيقة وخاصة إذا ما احتوت تلك الفواصل الأبعاد المعروفة فى موسيقا الشرق العربية ولذلك تتعلق المعددة بنغمة سهلة مريحة يجرى الصعود والهبوط بدرجاتها على نحو يحفظ وقار المناسبة . وربما هذا ما جعل التكوينات اللحنية للتعديد تخلو من الحركة الصوتية السريعة ، كما أننا لا نجدها محلاة أو مزخرفة عادة كما هو الحال فى أغانى المناسبات الأخرى . وإذا وجدت قفزات أو فواصل صوتية فى موسيقا التعديد فهى قفزات ، أو فواصل عارضة ، ربما جاءت لتأكيد مقطع ما فى الكلمة بصوت حاد . وقد يأتى صوت البكاء والنحيب على شكل ضغوط إيقاعية بأصوات حادة ، لكن ذلك - على كل حال - خارج نطاق البناء الموسيقى للتعديد .

أما قائمة الأنواع الموسيقية الأخرى - التى تتردد خارج نطاق المناسبات الاجتماعية الرئيسية ، أى خارج التقسيم المتبع فى دورة الحياة - فتشتمل على الموسيقا التى تؤدى للسمر ، والموسيقا التى تؤدى فى المناسبات الدينية والموسيقا المرتبطة بالحرف والأعمال المختلفة . بالإضافة إلى موسيقا المحترفين ، وفيما يلى بيان بقائمة الأنواع الموسيقية التى تشتمل عليها الموضوعات المقدمة :

أولا : الموسيقا حسب مناسبة الاداء :

١ - السـمر

★ الموال
★ أغانى السمسمية ، وأغانى الطنبورة
★ أغانى الضمة
★ أغانى الصهبة
★ أغانى الرقص (أبو عاجة ، الجنزير ، الفراوى ، المربوع ، هولى هولى ، النقراشاد ، الكاردج ، الدحية ، السامر ، الريدة ، الشتيوة ، المجرودة ، أغانى العلم (الغنيوة البرمة السيوية) .

٢ - المناسبات الدينية :

★ أغانى توديع واستقبال الحجاج
★ الإنشاد فى حضرات الذكر
★ تجويد القرآن
★ التراتيل الكنسية والقداسات التى تؤدى فى مناسبة الأعياد .
★ الأغانى التى تؤدى بمناسبة الذهاب للقدس (التقديس عند المسيحيين) .
★ الموسيقا المصاحبة لزفات ودورات الطرق الصوفية فى الموالد والمناسبات الدينية المختلفة .

ثانيا : الموسيقا المرتبطة بالحرف والأعمال المهنية المختلفة

١ - الموسيقا المرتبطة بالأعمال الزراعية .

★ الأغانى التى تؤدى على المحراث .
★ الأغانى التى تؤدى على الساقية .
★ الأغانى التى تؤدى على العود (الشادوف) .
★ الأغانى التى تؤدى على الطمبورة .
★ أغانى دق الجيض (فصل حبوب الأذرة عن عيدانها وعن كيزانها) .
★ الأغانى التى تؤدى خلال زراعة أو جنى بعض المحاصيل الزراعية (مثل القطن ، القصب ، الفول . . الخ) .
★ الأغانى التى تؤدى على الرحا .
★ الأغانى التى تؤدى للغربال .
★ الأغانى التى تؤدى أثناء إعداد الخبز .

٢ - الأغانى المرتبطة بصيد الأسماك :

★ الحدو (الحداء)
★ شد اللهجة .

٣ - الأغانى المرتبطة بالملاحة النهرية .
٤ - الأغانى المرتبطة بأعمال الحفر والجر والسحب .
٥ - الأغانى المرتبطة بأعمال البناء .
٦ - الأغانى المرتبطة بالابل والدواب (الحداء) .
٧ - الأغانى المرتبطة بعمال التراحيل (أغانى الغربة والحنين إلى الأوطان) .
٨ - الأغانى المرتبطة بالباعة المتجولين .
٩ - النداءات والصيحات التى تؤدى خلال أداء بعض الأعمال .

ثالثا : موسيقا المحترفين :

١ - المـوال :

★ الموال القصير ، البلدى ، الصعيدى ، البساينى ، الموال الطويل « القصصى » .

٢ - المدائح

★ المدائح النبوية وقصص الأولياء

٣ - التواشيح الدينية والابتهالات وما شابه ذلك .
٤ - السير والملاحم

٥ - المواوية
٦ - أغانى الزار
٧ - أغانى العوالم والغوازى
٨ - التعديد على الطار (للندابات المحترفات)
٩ - تجويد القرآن
١٠ - موسيقا الأراجوز (القره كوز)
١١ - موسيقا خيال الظل
١٢ - أغانى القرداتى
١٣ - أغانى المضحكين (الأدباتية وما شابههم) .
١٤ - أغانى الشحاذين
١٥ - موسيقا المزمار

رابعا : الآلات الموسيقية والادوات المستخدمة فى الموسيقا الشعبية :

١ - الآلات الوترية :

★ السمسمية والطنبورة
★ الربابة
★ الجمبرة السيوية

٢ - آلات النفخ .

★ السلامية (يوجد منها مقاسات مختلفة ، يستخدم منها المقاسات التى تتناسب مع ظروف الأداء) .
★ الأرغول وفصيلته (آلات مختلفة الأحجام من الأرغول ، ومتنوعة فى شكلها إلى حد ما) .
★ المزمار وفصيلته (توجد منه مقاسات مختلفة الأحجام) .

٣ - آلات النقر والتوقيع .

★ الدربكة
★ الدفوف بأحجامها المختلفة
★ الطبل الكبير (المستخدم عند الطرق الصوفية)
★ الطبل البلدى (المصاحب للمزمار)
★ النقارات (طبل الجمال)
★ البازة (طبل المسحر)
★ الكاسات
★ المثلث

٤ - وهناك وسائل أخرى للتوقيع وأحداث الصوت للأغراض الموسيقية مثل :

★ النقر على الزجاجات الفارغة
★ طرق الملاعق المعدنية ببعضها البعض
★ التوقيع على المناضد والكراسى وماشابه ذلك
★ النقر على عصا معدنية بجسم صلب
★ احداث الصفير بالفم
★ التصفيق بالأكف والدق بالقدم على الأرض .
★ فرقعة الأصابع عند النساء .

والواقع أن هذه القائمة لم تحظ بالتقديم الوافى من قبل المهتمين بموضوع الموسيقا الشعبية ، وهى حقا جديرة بأن تقدم تقديما واضحا ووافيا . وبطبيعة الحال نحن بدورنا لا نستطيع أن نقدمها - فى هذا المقام تقديما مناسبا يفى بكل ما تتضمنه هذه الأنواع من سمات وخصائص لكننا نكتفى هنا بعرض نوعين منها ، الأول الأغانى المرتبطة بالعمل ؛ لأنها شكل أساسى بين أشكال الغناء الشعبى والثانى المــوال باعتباره أكثر الأشكال الموسيقية الشعبية ذيوعا عند المحترفين وغير المحترفين .

أولا : الأغانى المرتبطة بالعمل

ترتبط أغانى هذا النوع بكثير من أنواع العمل ، وخاصة الأعمال اليدوية ، وتدور موضوعات الغناء - عادة - حول مشاق العمل الذى يؤدى ، وقد تدور حول موضوعات تناقض إجهاد العمل كتصوير الراحة والترف ، أو لعمل التغزل فى جمال الحبيبة ، أو التغنى بفقرات من بعض السير ، أو إنشاد مقاطع يمتدح فيها الرسول ﷺ .

وتتكون أغانى العمل من الناحية الشعرية من مقاطع تقتصر على أبيات محدودة فى موضوع ما ، ثم تتبعها أبيات فى موضوع آخر ، كما تعتمد على التكرار ، والتداعى الحر للمؤدى الفرد الذى يقود المجموعة والذى يتم الغناء من خلاله وتردد من بعده المجموعة نفس العبارة أو المقطع فى الغالب .

أما إيقاع الأداء فيرتبط أساسا بنوع الحركة الجسدية التى تحدث نتيجة العمل ، واختلاف نوع هذه الحركة فى كثير من الأعمال ، يكون - عادة - من حيث السرعة والبطء ، فأغلب الأعمال اليدوية - وخاصة الأعمال ذات التوقيع الثابت الرتيب - قد تسبب نوعا من التراخى أو تقلل من حماس المشتغلين ، حينئذ يستطيع قائد المجموعة أن يضبط إيقاع العمل بإخضاعه لسرعة الوحدات الإيقاعية الغنائية .

أما عن نوع الموازين التى يأتى عليها التوقيع فإنها دائما ما تأتى فى ميزان واحد ثنائى ، أو رباعى بسيط . كما تأتى التراكيب اللحنية لأغانى العمل مشتملة على فواصل موسيقية ضيقة ، وهى عادة ما تخلو من عناصر بناء الجملة اللحنية أو العبارة اللحنية الكاملتين ، فتأتى تلك التراكيب فى شكل مقاطع قصيرة ومتكررة ومتصلة . كما أن درجاتها الموسيقية لا تتجاوز - عادة - الدرجة الثالثة الكبيرة الموسيقية بالنسبة لدرجة الأساس ، ونادرا ما يشتمل التكوين على الدرجة الرابعة بالنسبة لدرجة الأساس (أى الجنس الرباعى) .

وإلى جانب الأغنيات المرتبطة بالأعمال ذات الوحدات الإيقاعية

المحددة هناك أغنيات أخرى تؤدى خلال أعمال ذات طبيعة إيقاعية حرة ، كالتى تصاحب عملية جنى محصول القطن ، وأعمال الحرث والتى تؤدى أثناء العمل على الساقية والشادوف والرحا ، وكلها أغان ذات شكل موسيقى واحد ، وإن اختلفت فيما تأتى به من مضمون أدبى . . وأداء هذا الشكل الغنائى يكون أداءً فردياً وإن كان هناك بعض الأغانى يشارك فى آدائها أكثر من مؤد أثناء العمل ، غير أن هذا النوع من المشاركة لا يؤثر كثيرا فى طبيعة أداء هذه الأغانى . فالمشاركة هنا لا تتأتى من تقسيم الأغنية بحيث يؤدى كل فرد جزءا منها ، وإنما هى مشاركة متمثلة فى وحدة المزاج الموسيقى ، وفى تناوب الأداء ، حيث يؤدى كل فرد مقطعا من عندياته متسقا فى أنغامه مع ما يؤديه الآخرون من مقاطع .

والأداء فى هذا النوع من الغناء يكون آداء حرا لا يخضع لأية موازين موسيقية محددة ، ذلك أن العمل على الشادوف ، أو الساقية ، أو النورج أو الرحا . . الخ ليس من الأعمال التى تفرض طبيعة إيقاعية منتظمة الضغوط والسكتات ، بخلاف - مثلا - الحال فى أعمال الجر والشد والسحب وأعمال البناء وما شابه ذلك ، لذا فإن أسلوب الأداء الموسيقى المناسب لهذا النوع من العمل هو الذى يأتى بما يتداعى فى ذهن المؤدى من خواطر لحنية ، حيث يسرع ويبطىء فى تعاقب الدرجات الصوتية التى تتألف منها تلك الألحان ، ويمد ويقصر فى مقاطعها ، ويتحكم فى طريقة سيرها . . الخ ، حتى فى حالة المشاركة - التى أشرنا إليها - فإن الأداء يأتى متأخرا بتلك الطبيعة الإيقاعية ، وإن كانت هذه المشاركة تؤدى - أحيانا - إلى إضافة المزيد من التكوينات اللحنية المرتجلة . والملاحظ أن الطبيعة الإيقاعية لمثل هذه الأعمال لا تلزم المغنى - فى كل الأحوال باتباع نظام معين فى التوقيع أو فى وزن الألحان ، فقد نجد أغان آخرى تؤدى - خلال هذه الأعمال - بتوقيع منتظم وموزون . فالقاعدة هنا أن مصادر التوقيع المنتظم ، والموزون تفرض نوعا من الألحان الملزم باتباع تلك الوحدات أو مجاراتها بتصرفات موسيقية مناسبة وهذا هو الحال فى الأغانى المرتبطة بالأعمال ذات الإيقاع الموزون . ولايصح فى مثل هذه الحالة أن يؤدى غناء يكون غير متصل (بصورة أو بأخرى) ، بذلك الإيقاع الموزون . فى حين يصح أن يؤدى غناء موزون أو غير موزون فى حالة غياب المصادر الإيقاعية الضابطة ، أو فى حالة انتهاء تأثيرها ، لذلك فإننا نلاحظ أن هذا النوع من الأعمال (الأعمال ذات الإيقاع الحر) تؤدى خلاله أغانٍ موقعة وموزونة بميزان محدد ، وتؤدى أيضا خلاله أغانٍ ذات طبيعة إيقاعية حرة كالمواويل وما شابهها .

وثمة نوع من أغانى العمل يختلف عما سبق ذكره ، فهو لا يؤدى أثناء العمل - من ناحية ، ومن ناحية آخرى لا يستخدم فى أدائه الأساليب الذائعة فى الأنواع الغنائية الأخرى . وهو الغناء الذى يؤديه الصيادون فى قوارب الصيد أثناء توجههم بالقوارب إلى الأماكن التى سيلقون فيها شباكهم ، ويكفون عن الغناء مع بداية إنشغالهم بعملية الصيد التى قد تستغرق طوال الليل ، ويعاودون الغناء بعد عملية الصيد وخاصة أثناء عودتهم إلى الشاطىء . وهذا النوع من الغناء يؤدى فى مقاطع لحنية ، بل فى جمل لحنية مميزة من ناحية التكوين بالقياس إلى موسيقا أغانى العمل عامة . كما تؤدى فى ميزان بسيط ، بتوقيع رشيق مرح . ويحدث الصيادون هذا التوقيع باستخدام أدوات الصيد أو بعض الأجسام الصلبة المتواجدة لديهم على متن القارب . وقد شاهدنا الصيادين - فى بحيرة قارون . يستخدمون « فلنكة » (قضيب) من المعدن معلق بها حلقات معدنية ويدقون بها على إحدى حافتى القارب ، فتحدث « شخللة » موقعة بينما يدق واحد من الصيادين ، بكعب رجله - دقات متعاقبة على سطح القارب (فى مؤخرة القارب) فيحدث دقات غليظة الصوت يستخدمونها كوحدة رئيسية ضابطة لإيقاع الغناء ، كما يعقب كل دقة من تلك الدقات الرئيسية ، دقة أخرى أقل منها غلظة يحدثها صياد ثالث بواسطة عصا يمسكها بيده . بينما يشارك بقية الرجال بالتصفيق الجماعى الموقع . وعلى ذلك التركيب الإيقاعى يأتى صوت المغنى . وهذا النوع من الغناء - كما هو واضح - لا يستمد وحداته الإيقاعية من حركة العمل ، فهو لا يحدث أثناء العمل ، وإنما يحدث قبله وبعده فقط ، يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الغناء يختلف فى أسلوبه وتراكيبه اللحنية عما يؤديه الصيادون عامة . وربما كان هذا التوقيع والنظام المستخدم لأحداثه غير مستخدم من قبل فى مصاحبة هذه الألحان (خاصة وأن أغلب هذه الألحان ، ونصوصها الأدبية ، تخص أغانٍ تؤدى فى مناسبات أخرى) فالذائع من أغانى الصيادين ، هو ذلك النوع المتميز المعروف بـ « الحدو » والذى يؤدى دائما أثناء عملية سحب الشباك من البحر . لذا قد يكون التوقيع المصاحب للغناء المستخدم فى بحيرة قارون متأثرا بعملية الضوضاء ، أو الجلبة التى يحدثها الصيادون - أحيانا - لغرض دفع الأسماك فى الماء فى اتجاه شباكهم بعد أن نظمت طريقة الأداء إلى توقيع موزون يصلح لمصاحبة الغناء .

إلى جانب تلك القائمة يوجد نوع آخر من الأداء الموسيقى يؤديه الباعة المتجولون ، يمتدحون فيه بضائعهم ويعلنون فيه عن أسعارها . . ألخ وقد نجد من هذا الأداء مقاطع لحنية بلا مدلول أدبى ، أى أنه مجرد صياح منغم . وعلى الرغم من أن تلك المقاطع النغمية كثيرة ومتنوعة إلا أن أغلبها ينتمى إلى شكل واحد محدد لارتباطها بأنواع من الأعمال ذات طبيعة إيقاعية متشابهة ، إذ أن طبيعة هذا النوع من الأعمال لا تفرض توقيعا معينا فى الحركة . لكن ـ مع ذلك ـ هناك فى قائمة النداءات لون من الأداء يصاحبه توقيع موزون بل إن بعض الباعة يستخدمون « الدربكة » فى إحداث التوقيع ، مثل بائعى عرائس الأطفال المصنوعة من المصيص ، وبائعى الداندورما وغيرهم وقد نجد أشخاصا يسحبون ماشية ويطوفون بها فى الطرقات ، يغنون بمصاحبة الطبل ، وهم يعلنون - فى غنائهم - عن موعد ذبح هذه الماشية .

وتخضع هذه النداءات - فى تكويناتها النغمية ، إلى خصيصة

الارتجال ، والحرية المطلقة فى تحديد التوقيع ، وأيضا فى تحديد مستوى حدة الصوت وقوته . والعادة أن تأتى النداءات فى الطبقات الحادة لأصوات الباعة .

ثانيا : المـوال :

أجمع كثير من الدراسات على أن الموال لون من ألوان التعبير الشعبى ، تغطى موضوعاته مواقف كثيرة ، ضمنها ما هو غزلى ، وما يدور حول الحكمة ، أوحول المناسبات الوطنية وغيرها . وقد صنف الباحثون الموال - وخاصة فيما يرتبط ببنائه - بالنظر مرة إلى موضوعاته ، ومرة بالنظر إلى شكله ، كما لاحظوا بروز شكل من أشكال الموال يطلق عليه الموال القصصى . يتميز بأنه يحكى قصة ما معتمدا على السرد والحوار ؛ لتصوير أحداث القصة وشخصياتها . غير أن ما يعنينا - هنا - هو الموال - كشكل موسيقى فى المقام الأول . فالموال مثل غيره من الأشكال الموسيقية والتقليدية ترتبط بنيته الأساسية بعدد من الخصائص الموسيقية التى تعطى بهذه البنية تميزها وسط أنواع الغناء الأخرى ، هذه الخصائص هى :

ا - الحرية والارتجال فى الأداء :

فالموال دائما يؤدى أداء فردياً ، ومن ثم تتولد مقاطعه اللحنية من وحى اللحظة ، كما أنها تخضع للمزاج الموسيقى للمؤدى ، فنجده يختار ويضيف ما شاء من النغم إلى مقاطع وكلمات النص الشعرى الذى يتغنى به .

ب - السياق اللحنى للنص الواحد غير ثابت :

إذ تتوقف كيفية صياغة موسيقا الموال على مقدرة المؤدى فى طريقة إخراج محفوظه اللحنى ، وكذلك إرتجالات اللحظة ، وتطويعها للتعبير عن الموقف الغنائى . والواقع أن إرتباط الأداء بذاتية المؤدى - على هذا النحو - يجعل التعبير بالموسيقا مرتبطا إرتباطا وثيقا بحالته النفسية والمزاجية لحظة الأداء ، ولذلك نجد إختلافات ملحوظة فى الأداء لموال واحد لمؤديين مختلفين ، بل إن هذا الإختلاف ، أو التفاوت فى طرق الأداء ، وذلك شكل الألحان - يحدث من مؤد واحد لنفس النص فى ظرفين مختلفين . والأكثر من ذلك أن هذا الإختلاف يظل سمة واضحة ، إذا ما طلب من المؤدى أن يعيد أداء الموال مرة ثانية أو ثالثة . . وهكذا .

ج - عدم تقيد الموال بتوقيع موزون :

لايتقيد الأداء الموسيقى للموال بوحدة إيقاعية منتظمة حتى ولو كان يؤدى بمصاحبة أنغام موقعة - صادرة من الآلات الموسيقية أو غيرها من أدوات التوقيع - فضغوط الوحدات الإيقاعية فى التكوينات اللحنية للموال ، ليست فى كل الأحوال متفقة فى توقيت حدوثها مع توقيت حدوث ضغوط الوحدات الإيقاعية للأنغام المصاحبة - والصادرة من الآلات - حيث تعتبر الأخيرة بالنسبة لأداء المغنى - أصواتا مصاحبة ، أو فرشا ، وبذلك يصبح السياق اللحنى حرا ، غير متقيد ، لا يحكمه فى الحركة غير مزاج المغنى وشعوره بالجو النفسى للأنغام . كما تؤدى - المصاحبة الآلية إلى تعميق هذا الشعور ، وخاصة عند المحترفين ، حيث يحرص العازفون على ترجمة إشارات المغنى وإيماءاته إلى الأفكار الموسيقية التى يريدها المغنى .

د - شكل الجملة اللحنية غير ثابت :

نلاحظ أن الجملة اللحنية فى الموال غير محددة من ناحية الشكل ، وإن كانت تبدو - أحيانا - أنها واضحة الملامح ، إلا أن هذه الملامح سرعان ما تختفى نتيجة التحويرات والتلوينات الكثيرة التى يتسم بها أسلوب الأداء .

هـ - النص الشعرى للموال قد يكون غير موزون :

وهذه الخصيصة فى الموال تجعله لا يرتبط إرتباطا حتميا بأوزان الشعر المعروفة لدرجة الدوران فى إطار بحر واحد كالبسيط مثلا كما يذهب البعض ، بل أكثر من ذلك نجد أن طبيعة الإرتجال فى أداء الموال - وخاصة عند المحترفين - قد تدفع المغنى ، أحيانا ، إلى إرتجال عبارات نثرية - يجريها المغنى ملحنة - داخل الإطار الموسيقى الذى درج عليه فى غنائه دون أن يؤثر هذا النثر - المفتقر إلى الوزن الشعرى - فى الناحية الموسيقية ، إذ لا ينبع أساسا من سلامة الوزن بقدر ما ينبع من كيفية الصياغة اللحنية التى تغطى النواقص الإيقاعية التى تعترى بعض صياغات النص المرتجل .

و - كثرة التلوينات المقامية فى اداء الموال :

على الرغم من أن أسلوب أداء الموال عليه طابع الإستغراق فى أنغام الجنس الأول من المقام (جنس الجزع) عند غير المحترفين ، إلا أن تجاوزاً لهذه المساحة الصوتية يعد سمة لأداء الموال عند المحترفين . فقد تجاوز المحترفون كل درجات المقام بجنسيه (الجزع والفرع) ، إلى درجات الجواب فى الديوان الثانى للمقام المصاغ عليه الألحان . وقد لا حظنا فى الآونة الأخيرة - ومع زيادة وإنتشار أعداد محترفى أداء الموال - أن الموال قد حظى بقدر كبير من الإهتمام ، فقد برع فى آدائه كثير من الفنانين الشعبيين ، فأثروا جمله وأفكاره اللحنية ، كما اصطلحوا - فى آدائه - الآلات الموسيقية الشعبية المتنوعة ، وأصبح للموال - عند المحترفين - مجالات للتجويد تظهر قدرات المعنى الصوتية والموسيقية - من ناحية ، ومن ناحية آخرى آصبحت هذه الإمكانات تقدر وتطرب للبراعات التى تتم فيه ، ومن ثم فقد اتسعت المجالات والمواقف التى يؤدى فيها الموال ، فصرنا نجده لا يؤدى كفقرة مستقلة - فحسب - وإنما أصبح من الصور الشائعة الآن - لأداء الأغنية - أن يسبقها المغنى بموال ، أو أكثر وان ينتقل لأداء الموال أثناء أداء الأغنية وفق حالة الإنسجام بالأنغام التى يمر بها ويعانيها ، أو وفق تقديره لقابلية المستمعين .

يبقى أن نؤكد أن الموال ما زال فى حاجة إلى مزيد من الجهد والدرس الجاد الذى يكشف عن تلك العلاقة بين الشكل الشعرى بالموال ، وبين هذا الشكل الغنائى المعروف بنفس الإسم . ونكتفى هنا بالإشارة إلى أن هناك لونا من الموسيقا تؤدى على الآلات الموسيقية أداء منفردا معروفة باسم « التقاسيم » يعتمد بناؤها الموسيقى على الخصائص التى يعتمد عليها البناء الموسيقى للموال ، فهل إذا

ما صاحبت هذه التقاسيم الألفاظ والعبارات تغير إسمها وأصبحت موالا ؟ الأمر يحتاج بحق إلى فحص دقيق .

الآلات الموسيقية الشعبية :

لا يأتى الحديث عن الموسيقا الشعبية دون ذكر آلات الموسيقا . غير أن تناولنا لها - فى هذا المقام - لن يتسع إلا لذكر أمثلة نختارها من قائمة الآلات الموسيقية الشعبية ، ونبدأها على النحو التالى :

آلات النفخ :

١ - الســلامية :

الســلامية من آلات النفخ الرئيسية فى الموسيقا الشعبية ، وهى عبارة عن قصبة جوفاء من الغاب تتكون من أربع عقل ، فتح على صدرها ستة ثقوب فى خط مستقيم . وللسلامية مقاسات مختلفة تصل إلى أربعة وعشرين مقاسا ، ورغم إختلاف أحجامها فإن التكوين الأساسى للهيئة ثابت ، أى إنها فى كل المقاسات تظل قصبة جوفاء من الغاب ذات أربع عقل ، وعلى صدرها ستة ثقوب فى خط مستقيم . يمسكها العازف بيديه وينفخ فى فوهتها العلوية بنظام كسر الهواء على حافة الفوهة فيحدث الصوت . وبفتح الثقوب وغلقها بأصابع اليد وبنظام خاص ، يخرج النغم . وتستخدم السلامية عادة لعزف التقاسيم أو لمصاحبة الغناء والرقص .

٢ - الأرغول :

قصبتان من الغاب متلاصقتان ومتوازيتان ، إحداهما أقصر من الأخرى ، فتحت على صدرها ستة ثقوب فى خط مستقيم ، وفى مقدمة القبتين - من أعلى - ركبت ريشتان تحدثان الصوت إذا وضعهما العازف فى فمه ونفخ .

ويوجد الأرغول فى أحجام مختلفة ، ويسمى كل حجم منها باسم رقمى ، فرقم (١٢) يطلقه العازف الشعبى على أصغر أحجام آلة الأرغول ، ورقم (٢٤) يطلق على أكبرها حجما .

والأرغول من الآلات المركبة ، أى التى تتكون هيئتها من اجزاء متصلة ببعضها البعض . ويمكن تغيير صوت الأرغول - حدة وغلظة - بإضافة عدد من القصبات توصل بالقصبة اليسرى . وتستخدم هذه الآلة فى مصاحبة الغناء .

٣ - المزمار :

عبارة عن أنبوبة أسطوانية الشكل ، فتحت على صدرها عدة ثقوب تتدرج الأنبوبة فى الإتساع ؛ لينتهى طرفها ببوق على شكل جرس ، وفى الطرف الضيق للأنبوبة ركبت ريشة مزدوجة صنعت من قصب الغاب .

وتشكيل هيئة الآلة يتم بخرطها من خشب المشمش ، وتصنع الآلة فى أحجام تخضع لمقاسات نمطية درج عليها الفنان الشعبى ، وأهم هذه الأحجام ما يعرف بآلة « السبس » الصغير و« الأبا الصغير » و« السبس » « الكبير » ، وحجم ثالث متوسط يعرف بـ « الشلبية » .

والمزمار من آلات النفخ المركبة أى التى تتركب من أجزاء تدخل فى تكوين الهيئة وتؤثر فى نفس الوقت فى طبيعة الصوت .

ويستخدم المزمار فى مصاحبة الرقص عادة ، وفى حالات قليلة يصاحب الغناء ، وخاصة الحجم المتوسط من الآلة .

الآلات الوترية :

١ - السمسمية :

تتكون من صندوق مجوف يأخذ شكل الطبق مصنوع من النحاس ومشدود عليه جلد رقيق ، وفى جانبى الصندق المجوف يمتد عمودان من الخشب يقطعهما عمود ثالث تشد عليه الأوتار بواسطة ملاوى خشبية (مفاتيح) والسمسمية ذات خمسة أوتار حرة ، أى أن كل وتر يصدر صوتا واحدا فقط .

وتستخدم السمسمية فى مصاحبة الرقص والغناء .

٢ - الطنبورة :

يبدو أنها أصل السمسمية ، فالإختلاف بينهما يأتى فى طريقة شد الأوتار ، فالطنبورة تشد أوتارها إلى حلقات من القماش مثبتة فى العمود الأمامى المواجة للصوت . كما أن هناك إختلافا بين الدرجات الصوتية التى تسوى عليها أوتار الآلتين .

وتستخدم الطنبورة عادة فى مصاحبة الغناء .

٣ - الربابة :

والربابة أيضا من الآلات المركبة ، ففيها توصل مجموعة من الأجزاء ببعضها البعض لتكون الهيئة التى تعرف بها الربابة . فهى تتكون من الساعد وهو عامود من الخشب مركب بطرفه العلوى مفتاحان لشد الأوتار . ومن الجهة الأخرى للساعد - أسفل الصوت - وتشد إلى المفاتيح فى الجهة الأخرى . ويخرج الصوت من الربابة بجر قوس على وتريها وتستخدم الربابة عادة فى مصاحبة الغناء والرقص .

آلات النقر والتوقيع :

١ - الدربكة :

أسطوانة فارغة من الفخار ، تبدأ فى الإتساع من بعد منتصف طولها تقريبا لتنتهى على شكل جرس ، ويشد على فوهتها الكبيرة رق من جلد الماعز بلصقه بالغراء ، أو بتثبيته بالخيط على محيط الفوهة .

وتصنع الدربكة فى أحجام يتوسطها الحجم الذى بطول ٤٠ سم وبقطر ١٢ سم للفوهة الصغيرة و ٢١ سم للفوهة الكبيرة . كما يصنع من الدربكة حجم يصل إلى ضعف الحجم السابق ويعرف بـ « الدهلة » وتستخدم الدربكة فى مصاحبة الرقص والغناء . .

الرقص الشعبى فى مصر

بقلم : سمير جابر



الرقص الشعبى فى مصر شريحة عريضة من الثقافة الشعبية العامة للشعب المصرى ، وهناك علاقة نامية وجلية وحاضرة بينه وبين سائر أشكال الثقافة الأخرى ، هذا ما يشير إليه العمل الميدانى ، والبحث اللصيق بالجماعات الشعبية .

ويتميز الرقص الشعبى بصفة عامة بأن له شكلاً مرئياً ومضموناً غير مرئى ، وبمعنى آخر فإن للرقص الشعبى مظهراً ومخبراً (أى راو) ، وبقدر ما للمظهر من متعة وطرافة بقدر ما للمخبر من عمق ثقافى يجر الباحث إليه ، ليسبر أغواره .

لهذا فإننا ندرس رقصات مصر الشعبية لا من خلال كونها فنوناً حركية فحسب ، بل من خلال ربطها بالجماعات الشعبية التى أبدعتها وربطها بعادات وتقاليد تلك الجماعات .

فالرقص الشعبى يدرس إذن فنياً ووظيفياً ، فهو يدرس فنياً من حيث هو نمط الإبداع الحركى ، وهو يدرس وظيفياً من حيث علاقة كل رقصة على حدة بالوظيفة التى تؤديها فى حياة الجماعة ، فالفنون الحركية المصاحبة لحلقات الذكر على سبيل المثال ، تدرس فنياً .

وهى فى الوقت نفسه ، تدرس مصاحبة لدراسة الطقوس والمعتقدات التى تعد أساس هذه الرقصات ، وينطبق هذا على دراسة سائر الرقصات الشعبية المصاحبة لمناسبات دينية وإجتماعية .

وبالعودة إلى جذور الرقص الشعبى المصرى ، نجد أنها تمتد إلى جذور فرعونية ، وجذور قبطية ، وجذور عربية إسلامية .

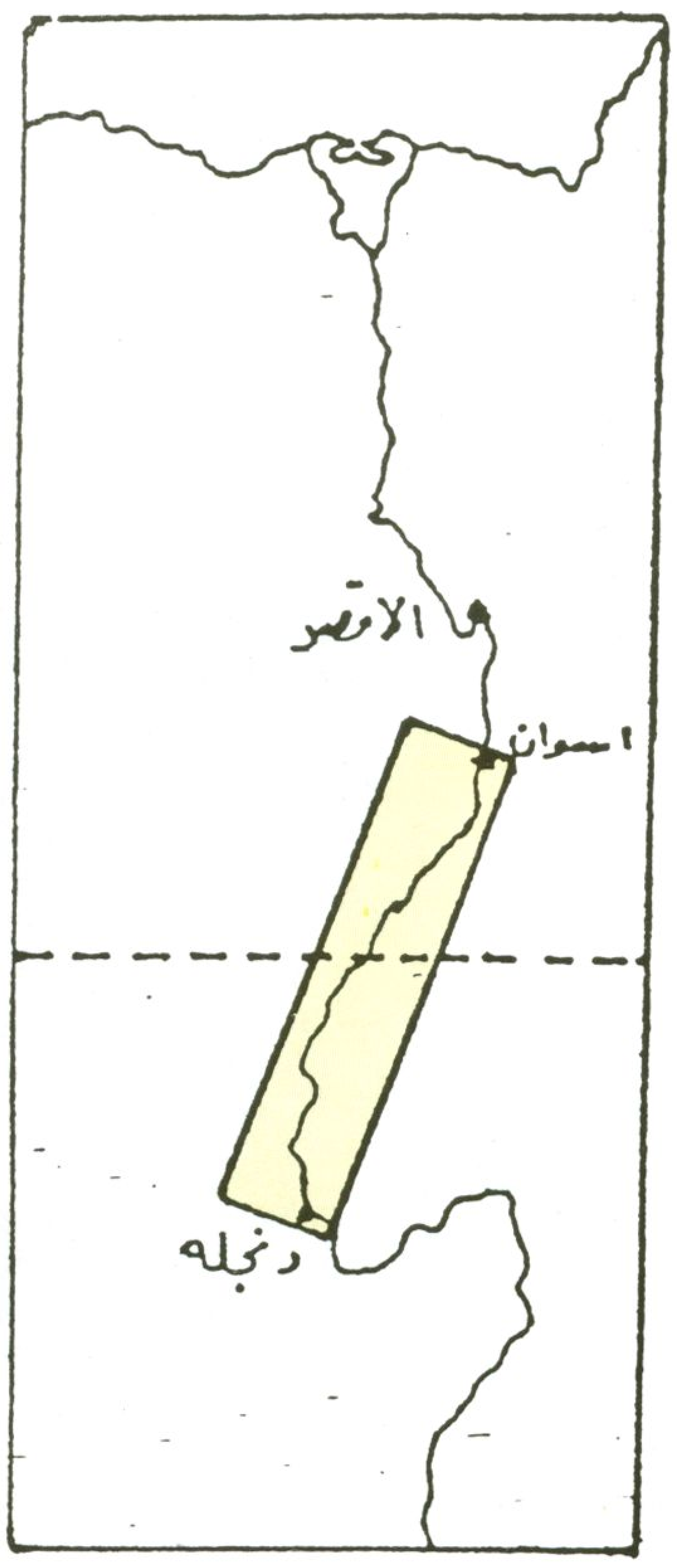
هذه الجذور مجتمعة أفرزت لنا ـ عبر تاريخ طويل ـ أفرعاً تحمل الصفات الوراثية لها ، وهذه الأفرع أثمرت بدورها كماً هائلاً متنوعاً من الإبداع الحركى المتداخل فى بعضه بلا تنافر ، بل بتناسق وتآلف عذب ، يرقى إلى عراقة هذا الشعب الساكن وادى النيل منذ أزمنة سحيقة .

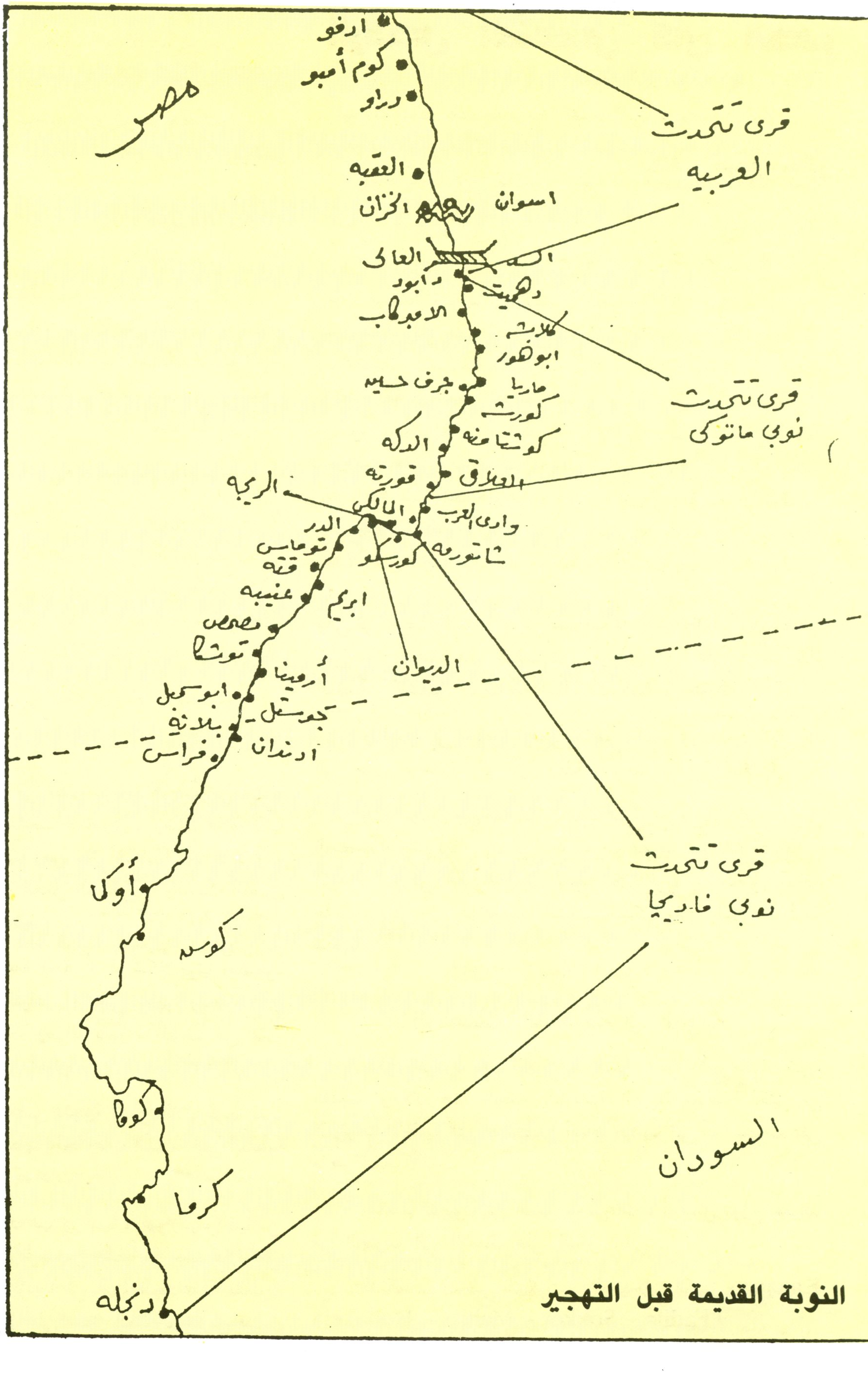
الرقصات الشعبية فى النوبة

سكن النوبيون بلاد النوبة منذ عصر ما قبل الأسرات المصرية القديمة وخلال هذه الحقبة التاريخية الطويلة تعرضوا لكثير من المؤثرات الأجنبية التى عدلت من أنماط حياتهم إلى أن استقرت على ما هو عليه الآن .

وينقسم النوبيون إلى خمس مجموعات ، أو قبائل تتوزع جغرافياً من الجنوب إلى الشمال على النحو التالى :

الدناقلة ـ المحسْ السكوت ـ الفاددجا ـ الكنوز - Kanauz
. Fadija - Sokkot - Mahiss - Donakela





النوبة القديمة قبل التهجير

وتعيش القبائل الثلاث الأولى فى النوبة السودانية ، أما الأخيرتان فتعيشان فى النوبة المصرية . وخط التقسيم بينها هو ثنية كورسكو ــ الدر ، أو بالأحرى أسفين وادى العرب الذى يختلف عن كلتا المجموعتين ، وهذا التوزيع كله هو توزيع النوبة القديمة قبل التهجير ٦الخريطة

تمتد منطقة الكنوز من الشلال وأسوان جنوباً حتى الكيلو ١٤٥ عند بلدة المضيق وكانت تضم نحو ١٧ قرية ونجعاً ، والكنوز لهم لهجتهم الخاصة وهى « الماتوك » أو « الماتوكية » .

أما « الفاددجا » وهى نسبة إلى لهجتهم ، فتمتد منطقتهم من ك ١٨٣ على الحدود السودانية وتضم ١٩ قرية .

الفاددجا ودور الأراجيد(١)

إن دور الرقص عند النوبيين ـ بشقيه كنزى وفاديجا ـ دور حيوى ومهم ، فالنوبيون يعشقون الرقص فى جماعات ، ولا يستهويهم الرقص الفردى ، كما أن المرأة تشترك مع الرجل فى رقص الجماعات ، الذى غالباً ما يؤدى فى مناسبات الزواج ، ولا تقتصر هذه المشاركة على الأداء الحركى بل تشمل الغناء كذلك ، فالرقص والغناء عند النوبيين إستمتاع وإمتاع ومشاركة ــ وهما معاً طقس لابد أن تتحقق وظيفته .

فعند الفاديجا ، نجد أن دور الأراجيد ، وهو من أبرز أدوار الرقص الجماعى عندهم ، يؤدى فى مناسبة الإحتفال بالعريس ليلة زفافه ، وهو يخفى وراءه دوراً وظيفياً مهماً .

ويتمثل التشكيل فى هذه الرقصة على النحو التالى :

يقف كل المحتفين (شباب ــ فتيات ــ دفافة) فى شكل المستطيل ، بحيث يقف الشباب فى صف مواجه لصف الفتيات أما فى الضلع الثالث فيقف عازفو « الطيران » أو (الدفافة) أى الدفوف .

وبينما يقف الشباب صفاً واحداً ، تقف الفتيات والسيدات فى شكل صفوف خلف بعضهن بعضاً مواجهين صف الشباب ، ويكون ترتيبهن كالآتى : تقف فى الصف الأول الفتيات اللاتى لم يتزوجن ، ثم يليهن الفتيات المتزوجات حديثاً ، ثم السيدات متوسطات العمر ــ وهكذا حتى الصف الأخير فتقف فيه العجائز من النساء .

ويتيح هذا الترتيب الفرصة للشباب أن يتابع بعينه الفتيات غير المتزوجات ، وعادة تتيح هذه الفرصة من الفرص القليلة للشباب لكى ينتقى زوجة المستقبل التى تكون قد تزينت بأغلى الحلى من أجل هذه المناسبة .

وبهذا التكوين المتعمد ، وعلى إيقاعات السكونبان كاشKounban Kash يبدأ دور الأراجيد .

يتجمع الناس على صوت الدفوف ، حيث تبدأ العائلات تتوافد إلى مكان العرس الشباب مع الشباب . والفتيات مع الفتيات وكبار السن مع كبار السن . وتتشابك الأيدى مع الأيدى ، وتتلامس الأكتاف ، وتتناغم الأصوات ، وتنسجم فى غناء جماعى متبادل بين المغنيين والشباب والفتيات والسيدات .

ومع الحركات الإهتزازية ، البندولية ، تتمايل الصفوف وتهتز ، فهى تتحرك إلى الأمام ثم تعود بالظهر خلفاً إلى مكانها فى حركة إهتزازية إنتقالية متلاصقة الأكتاف ، إذ تتحول الصفوف إلى ما يشبه الخرائط البشرية . . وتتحول الأفراد إلى ما يشبه القوالب التى تسعى لأن تتوازن وتتراص لتصنع هذا التكوين البشرى المتماسك .

وقد يمتد هذا الشكل إلى ساعات وساعات حتى تتوالد من داخله أشكال حركية أخرى يسمونها (أوللن أراجيد ، فرى أراجيد) . فى هذين الشكلين يكون الإيقاع قد صار أكثر سرعة يعرفونه بإسم « النجرشادNagrashade والحركة أصبحت أكثر إنتعاشاً وحيوية دون أى تغير فى الخطوة الرئيسية .

وبين الحين والأخر تخرج بعض الفتيات من صفوفها (من ثلاث إلى خمس فتيات) ليرقصن داخل المستطيل الكبير ويؤدين الحركة الإهتزازية الإنتقالية المدعمة بحركة بندولية من الذراعين أماماً وخلفاً .

وقد يخرج لهن عدد مماثل من الشباب الذين يقابلونهن ثم يفترقون متباعدين إلى نهاية المستطيل ، ويتكرر اللقاء والإفتراق لمرات عديدة فى حوار حركى متناغم بسيط .

ثم يعلو صوت الدفوف ، ويتداخل غناء الشباب ، مع غناء الفتيات فى دعوات غنائية راقصة مرددين « عريس باسطيبة . . ياواحد » وكأنه لاهدف للجميع سوى إسعاد العريس . . . فكلمة باسطيبة تعنى الإنبساط والفرح .

الكنوز ودور الهوللى

أما عند أولاد العمومة « الكنوز » ، فإننا نجد السيدات يشتركن فى الرقص فى تشكيلات فردية فحسب ، أما بالنسبة للغناء فهن يشاركن به فى تشكيل جماعىوان يكن بصورة أقل من مشاركة سيدات الفاددجا .

ويبدأ دور الهوللى عند الكنوز بصوت « النجارات » ، وهى عبارة عن طبلتين يصل قطر الأولى حوالى ٦٠ سم وقطر الثانية حوالى ٣٠ سم . ويشد الجلد على قاعدة نحاس نصف دائرية ، وغالباً ما يكون من جلد الجمل ، ولكل « نجارة » عصا قصيرة للنقر عليها ، وقد يستقيم دور الهوللى بنقارة واحدة .

وتجلس السيدات فى مكان بعيد نسبياً عن مكان الرجال الذين

---

(١)فى عام ١٩٧٨ ، تم ندب الباحث إلى محافظة أسوان للمساهمة فى إنشاء فرقة أسوان للفنون الشعبية ــ وعلى مدى عامين كاملين قام الباحث برصد هذا الدور ودراسته ميدانياً ــ وقد شارك الباحث فى الندوة العلمية التى أقيمت فى أسوان فى عام ١٩٨٠ حول الرقص فى النوبة (فاددجا وكنوز) .

يصطفون فى شكل مستطيل تتصدره النجارات ، وهى التى تعلن عن بداية التجمع لدور الهوللى .

وبين إيقاع الكف وإيقاع النقارات ، يقوم الشباب الذين يقفون صفاً واحداً داخل المستطيل بأداء الحركة الواثبة الإنتقالية إلى الأمام ، وهى حركة تشبه الحجل مع الوثب ، ثم العودة بنفس الخطوة الى الخلف بظهورهم مصطحبين معهم فى العودة كل من يدخل الى المستطيل من السيدات حيث يكون دخول السيدة إلى المستطيل بمثابة تحية للعروس وللعريس ، ومنهن من تدخل حاملة معها البخور ومنهن من تدخل للرقص أمام صف الشباب .

وتكون حركة السيدة حركة زاحفة إنتقالية للأمام مع ميل الرأس والكتفين والذراعين والجذع إلى الخلف .

والسيف عند الكنوز من الأدوات الأساسية فى دور الهوللى ، فهو يستخدم فى اللعب على إيقاع النقارات المتميز ، كما يستخدم أيضاً لفتح المستطيل كلما ضاق بالمشاركين ، ولاعب السيف يتميز بمهارة خاصة فى الرقص به ، كما يستخدمونه على نحو طقوس فى حماية العروس وطرد الروح الشريرة من المكان .

وقد يستمر الرقص على هذا النحو أحياناً إلى طلوع الفجر ، وعندئذ يأتى دور آلة الطنبورة ، وهى آلة موسيقية ذات صوت ثرى متميز ، يصاحبه صوت المغنى وصوت الأكف المصاحبة لحركات الهوللى .

الجنزير المعقود

لقد جاءت تلك التسمية لدور الجنزير المعقود ــ على حد قول أحد المشاركين فى الرقص ــ من شكل التماسك بالأيدى ، والتصاق أكتاف المؤدين .

وهذا الدور هو أحد أشكال الرقص الغنائى الذى ينتشر فى منطقة أسوان ، والأقصر ، واسنا ، ويعد هذا الدور من الأشكال التعبيرية المفضلة لدى أهل المنطقة . . ، بل هو الشكل الأمثل الذى تصب فيه المشاعر بصورة جماعية فرحة وابتهاجا بالمناسبات السارة كالتهنئة فى العرس ، أو الترحيب بقدوم الحاج ، وقد تكون بمناسبة سبوع المولود أو ختانه .

والجنزير المعقود من الفنون الحركية الغنائية يشترك فى أدائها كل راغب فى المشاركة ، ولهذا فإن الرقصة لاتتحدد بعدد معين ، غير أن واحدا فقط يقوم بالغناء وآخر يضرب على الدف ، وأحيانا يقوم المغنى بالضرب على الدف فى أثناء الغناء ، بينما تؤدى مجموعة الرجال ــ وهم فى هيئة صف ــ بحركات تمايلية راقصة ، يليها حركات تطويحية من الجذع ، وهم فى أثناء ذلك يطلقون بحناجرهم أصوات ذات طابع ايقاعى يكتمل بالتصفيق بالأيدى مع دق القدم على الأرض ، لتتكون فى النهاية توليفة من الأصوات ومن الدقات المتنوعة المصدر .

ويزداد الأداء جمالا عندما تدخل فتاة أو سيدة فى زى خاص لترقص بمفردها وسطهم وأمامهم .

وتنقسم الرقصة الى قسمين :

(ا) الـواو :

وأحيانا يسمون هذا الجزء « المواوية » وفيه تقف مجموعة الرجال المشتركين فى الرقصة فى صف واحد ، أكتافهم متلاصقة ، وأيديهم ممتدة الى أسفل جانبا ومتشابكة معا ، وتبدأ الحركة تمايلا يمينا ويسارا أو تمايلا الى الأمام والخلف ، وفى هذه الأثناء يقوم المشاركون بإصدار صوت قوى أثناء الزفير ، وكأنهم يطلقون لفظ « هيهيه » ، مع تضخيم صوت الشهيق بشكل واضح .

ويستمر الراقصون فى أداء هذا الشكل لفترة قد تطول وقد تقصر ثم تتحرر الأيادى لتتفرغ للكف ، وهى عبارة عن صقفة واحدة جماعية يعقبها دقة بالقدم ، مع استمرار الصوت الصادر من الحناجر فى أثناء الزفير والشهيق ، وهم يغنون :

يـاجميـل لـك مـدة غـايـب
جـولـلى ليـه الـسبـايـب
ياليـل . .
شـاكى بـاكى وجلبى دايـب
فارجت ياأغلى الحبايب . . ياليل

وبهذه الكلمات يبدأ الرجال فى تغيير الوضع بثنى الجذع قليلا للأمام مع فتح الرجلين قليلا لتتقدم احداهما الى الأمام ، بينما تكون الركبتان مثنيتين بعض الشىء لسهولة أداء الحركة التى يرفعون فيها القدم الأمامية ليدقوا بها على الأرض ، مع ميل الجذع للأمام ثم الى الخلف لرفع القدم المستخدمة فى الدق ، مع استمرار صدور أصوات الفحيح من حناجرهم ، حيث يعقب الصوت مباشرة تصفيقة واحدة .

ويستمر هذا التسلسل الحركى المتنوع حتى الجزء الثانى من الرقصة .

(ب) ثروة الكف :

فى هذا الجزء تتكثف ضربات الكف ، ويزداد الحماس فيقوى وقع دبيب الاقدام على الأرض ، كما يزداد استخدام الدف « الدربكة » لتأكيد الوحدة الايقاعية وابرازها ، وتزداد سرعة الحركة للراقصين دعوة



منهم لدخول الراقصة أو « الجمل » كما يسمونها بالمنطقة .

وتضع الراقصة على رأسها شالا ينسدل حتى المقعدة أو اسفل بقليل ، وأحيانا تستخدم بردة سوداء قد تغطى كل جسمها . وهى تؤدى الحركة فاتحة ذراعيها جانبا داخل الغطاء ، وتدور حول نفسها مع ثنى الجذع قليلا يمينا ويسارا ، فتبدو كطائر فاردا جناحيه يحاور المؤدين ويداعبهم بخفة ورشاقة .

صورة لرقص الرجال

أمانة ياللى شعرك سبايب	(السبب)
على فراجك أنا جلبى دايب	
سألت جالوا : مريودى غايب	(ما أريده)
حبيبى داله أعز الحبايب	(هذا)

حركاتهم الى أقصى حد ممكن حتى أن أجسامهم تقترب من الأرض وتلامسها فتكون ذروة الانفعال والانسجام . كما أن الغناء مع الايقاع ومشاركة المؤدين بالكف ودق القدم مع صوت الحناجر يتآلف فى قوة وتناغم ووحدة تركيبية صوتية متداخلة ، تعطى بعدا كبيرا لهذا النوع من الغناء والرقص .

واذا لاحظ المغنى ـ وهو الريس أيضا ـ ان حركة الراقصين تباطأت أو هدأت يدعوهم بحماس قائلا :

« افتح باطك للكف » حتى يتنبه الراقصون وتنتظم حركاتهم .

ويستمر المغنى متنقلا بهذه الكلمات بحرية تامة ، فيلتزم بالأداء الايقاعى الذى يستمده من الضربات المختلفة الصادرة عن الراقصين ، والمكونة من مزيج عناصرها المختلفة حتى كأننا نرى أمامنا رقصا او نسمع إيقاعا راقصا مرحا ، تدعمه دقات الدفوف التى قد يستخدم منها اثنان أو أكثر ، ويغنى المؤدى ـ عادة ـ نصا رباعى الشطرات

ومع هذه الكلمات فى وصف الحبيب ، وقد تعنى أيضا وصف يخصص منها اثنان أو أكثر تغنيها المجموعة ردا على المؤدى الفرد الذى الجمل أو السيدة المشاركة ، يزداد حماس المشاركين ، فتشتد يداوم الغناء معتمدا على ما عنده من موروث حفظه على مر السنين .

رقصات استعراضية حديثة من فرق الفنون الشعبية



حبيب جلبى إيه الحكاية
ياللى مش سامع شكاية
ياعنب فوج التكاية (تكعيبة العنب)
أنا بابكى مش نافع بكاية

الضمة البورسعيدى

تشتهر منطقة بور سعيد بغناء مصاحب لحركة يعرف فى المنطقة باسم « الضمة » . كما يطلقون عليه أيضا اسم « الصحبة » ، ويشبه هذا الفن إلى حد كبير فنا غنائيا ينتشر بمنطقة الخليج العربى ويعرف غالبا باسم « الصوت » .

وقد أتيحت لى فرصة رؤية هذا اللون من الفنون فى كل من قطر وسلطنة عمان ، كما أتيحت لى فرصة دراسته أيضا بمنطقة جنوب سيناء والتى تأثرت بدورها بفنون الخليج . . ، وإذا كانت هناك بعض الفروق فى التفاصيل ، فإنه يتشابه من الناحية الكلية تشابها كبيرا فى هذه المناطق .

واللون الغالب على غناء هذا الدور ، هو لون الموشحات أو هو يقترب منها ، ويعرف لديهم باسم دور « اليمانى » وهو من الأدوار الشهيرة والمعروفة لدى فنانى مدن القنال ، كما أن نفس الاسم وجدته أيضا فى طور سيناء وبعض المناطق المحيطة بها . . ، ويعزى بعض الرواة هذه التسمية « اليمانى » إلى نزوح هذا اللون من الفنون الغنائية من منطقة اليمن .

ويؤدى هذا الفن فى تشكيل جماعى ترد فيه الجماعة على المغنى الفرد فى مقاطع كثيرة ، كما يصاحبونه فى أغلب الأحيان بإيقاعات خاصة لضرب الكف .

وقد قام الفنانون فى مدن القنال بتطوير فن الضمة فأدخلوا عليه آلة السمسمية حيث أصبح لفنون السلك (كما يطلق عليه أهل المنطقة) تنويعات وتفريعات وأدوار متميزة قاموا بإبداعها فى صياغة فنية انفردوا بها على مر السنين » .

وليه بترضى بُعْدى أنا عنك	(ياسلام)
اسمح بقى	(ياسلام)
سيدى واخلف ظنى . . الخ	
« سيدى وهجرنى هجره . .	(ترد المجموعة نفس المقطع)
دا ماكانش عشمى . .	(،، ،، ،،)
روح الله يسامحك . .	(،، ،، ،،)

« ياماللك فؤادى . .	بالمعروف
حبك كوانى . .	تعالى وشوف
دى الحلوة خرجت . .	ع المكشوف
ياما بكره نسمع	وبعده نشوف

كما أن هناك أدوارا معروفة لديهم مثل دور « نحى الحمام » من الأدوار الطويلة قد يستغرق أداؤه فى دور الضمة وقتا طويلا

وفى أثناء دور الضمة الذى يجلسون فيه على الأرض فى شكل دائرة مفتوحة ، حيث تبدأ المجموعة بالغناء على صوت السمسمية وايقاع الطبلة ، يقوم أحدهم بأداء نوع من الرقصات تتميز بابراز مهارة خاصة ، وقد يستخدم فى أثناء الرقص العصا ، أو المنديل أو المطواة وسائل للتلويح .

ويتميز الأداء بحركات سريعة نشطة ، فيها قدر كبير من إظهار المهارة فى استخدام وسائل التلويح . فإذا ما أنهى الراقص دوره - بعد فترة - قام آخر مكانه ويليه ثالث وهكذا . وقد يشترك فى هذا الأداء اثنان معا يمثلون حوارا حركيا غالبا ما يكون له مدلوله الخاص والذى يشير فى كثير من الأحيان إلى دلالات البحر ، والصيد والرزق ، ولم الشباك وفردها .

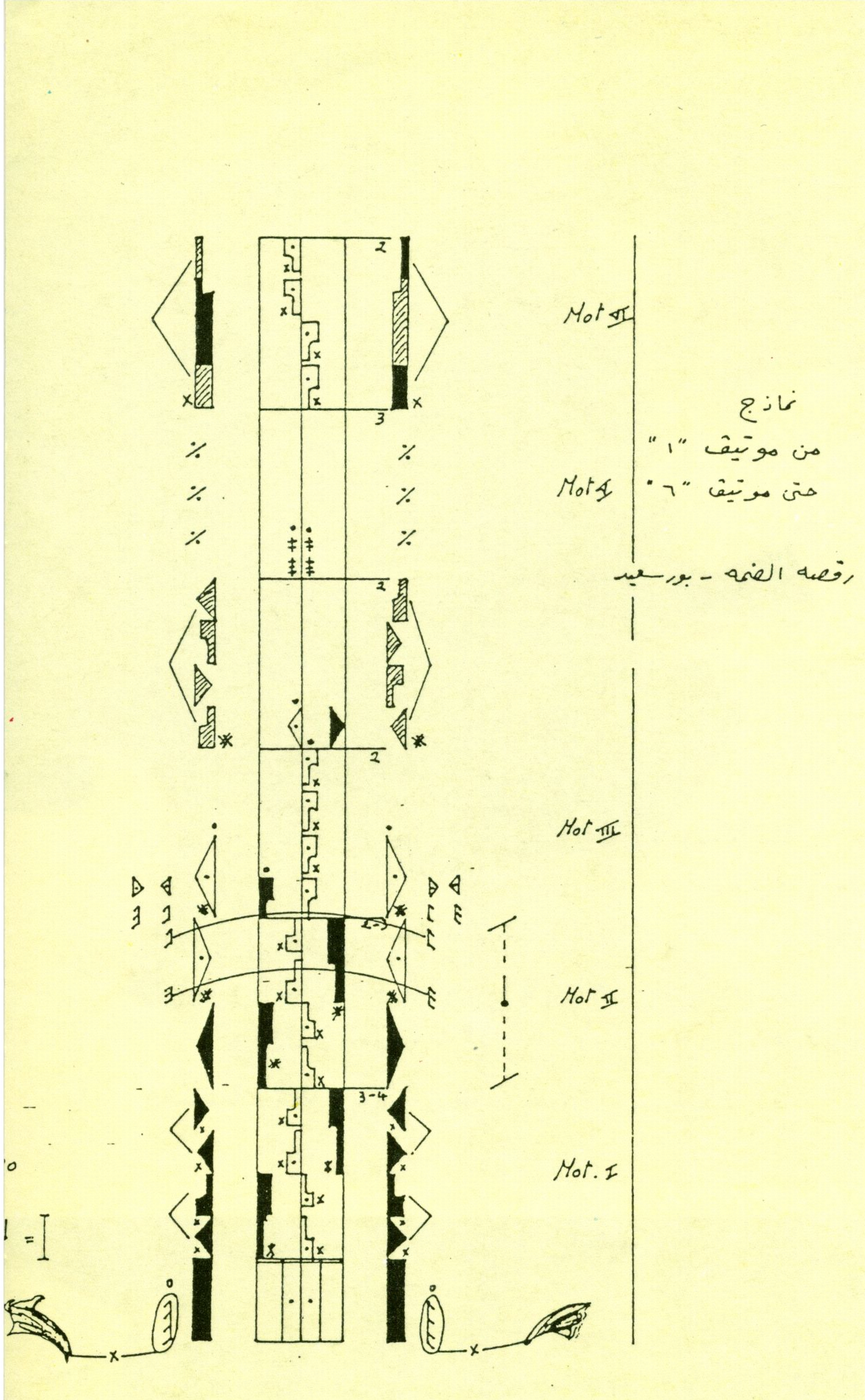
وأول ما تتميز به حركات الرقص هو السرعة فى إيقاع الحركة ، والنشاط فى الأداء ، وهما سمتان تتميز بهما الفنون الحركية لمنطقة القنال عموما كما أن استخدام الوثبات الصغيرة والضيقة هى احدى سمات الرقص لديهم .

ويقوم المؤدى لهذه الخطوات باستخدام الأيدى فى حركات معبرة وإيماءات ذات معنى ، من خلال حركة تطويحية وحركة قابضة ، كما أن الأكتاف لها نصيب فى حركات الرقص عندهم .

وتتتابع حركات الراقص أو وثباته الإيقاعية الراقصة بشكلها المتميز مع ثنى الساق الحرة دائما إلى الامام أو الخلف ، واحيانا إلى الخارج . كما أن اتجاهات المؤدى فى اثناء الرقص تكون للأمام وللخلف وعلى الجانبين . وقد يكون السبب فى تعدد الاتجاهات فى هذا النوع من الأداء ، هو طبيعة تكوين الضمة ، حيث تعود الراقص أن يكون محاطا بالمتفرجين والمشاركين فى هذا الشكل الدائرى ، لذا جاءت طبيعة الأداء فى كل الاتجاهات وليس فى الاتجاه الأمامى فقط .

الحنة السويسى

وهناك فى منطقة السويس - إلى جانب دور الضمة أو الصحبة - دور فنى أصيل يؤدى عادة فى الاحتفال بليلة الحنة .



ومن المعروف أن الحنة لها دلالة خاصة لدى المصريين بصفة عامة ، فلا توجد فى مصر منطقة أو بلد لا تعرف الحنة ، أو لا تستخدمها فى احتفالاتها المتباينة .

ففى المعتقد الشعبى أن نبات الحنة أحد نباتات الجنة ، وبالتالى فهو نبات مبروك فى الأوساط الشعبية ، بجانب فوائده واستخداماته الكثيرة كنبات له منافع عدة معروفة منذ القِدم .

ويستخدم أهالى السويس الحناء على نحو مميز فى أثناء احتفالهم بليلة الحنة ، حتى ذاع اسمها فى كل مصر تحت اسم الحنة السويسى ، لما يتميز به أهل السويس بنظام احتفالى خاص لصينية الحنة ، فبعد أن تزين صينية الحنة بالورود والشموع (وغالبا ما تقوم بتزيينها السيدات) ، يقوم الشباب والرجال بحملها فى جولة احتفالية رائعة يجوبون بها شوارع المنطقة ، مارين بمنازل الأقرباء جميعا ، وكذلك الأصدقاء المقربين للأسرة . وحيثما توقفت الزفة الاحتفالية يقوم المحتفلون بأداء الرقصة حول صينية الحنة الى أن تنتهى الرحلة عادة عند منزل العروس .

ولا تعود محتويات الصنية (شموع - ورود - حنة . .) إلى داخل منزل العروس ثانية ، فهذا فأل سيىء ، إذ يقوم الشباب فى محاولات مرحة لخطف الشموع والورود ، وجزء من خليط الحنة تيمنا بهذه المناسبة السعيدة والمبروكة معا ، ثم تعود الصينية فى نهاية الأمر الى منزل العروس فارغ .

أما الغناء المصاحب للرقص فهو :

وصلى صلى . .   صاللى
ع النبى صلى . .   ،،
واللى ما يصلى . .   ،،
أبوه أرمللى . .   ،،   . . الخ

وبهذه الصلوات . . تبدأ زفة الحنة مع إيقاعات الطبلة والكف . وفى أثناء سير الزفة يكون المظهر الاحتفالى هو الغناء فقط دون اشتراك أى آلة موسيقية ، ولا يبدأ الرقص إلا حينما تتوقف الزفة أمام أحد منازل الأقرباء .

وعند وصولهم أمام أحد المنازل ، يضعون صينية الحنة فوق حامل خاص بها ثم ينتشرون حولها فى شكل دائرة ليبدأ دور الرقص ، وعادة ما يكون لهذه الجماعة قائد يغنى ويؤدى حركات راقصة ، ومن ورائه المجموعة التى تردد ما يقول وما يفعل .

وينظم القائد مجموعته على نغمات (وصلى صلى . .) ثم يبدأ حواره الحركى معها ، فيبدأ برفع يديه تجاه أذنيه وكأنه يكبر ، وتتبعه المجموعة الواقفة فى شكل دائرة بنفس الحركة تيمنا بذكر الله . . إذ أن طقوس الحنة يكتنفها الكثير من المعتقدات .

وعندما يرسل القائد إشارة للدوران حول الصينية ، تشرع الجماعة فى خطوات الوثب الجانبية مع تحريك الأذرع جانبا بالتناوب ، مبتدأة باليمين وهم متماسكو الأيدى .

وفى بعض الأحيان تتحول الحركة إلى المستوى العميق إحدى الركبتين) مع رفع الأخرى مثنية أمامها فى وضع انثناء ، بينما يضع كل واحد يديه على كتفى زميله .

ثم تتحول الحركة بعد ذلك فى اتجاه مركز الدائرة حيث توجد الصينية وهم يشيرون بالأيدى تجاهها ، كأنهم يريدون أخذ ما بها ، ثم يعودون لفتح الدائرة مرة أخرى .

عند عودة المجموعة الى مكانها فى الدائرة ، تقوم بأداء حركات واثبة (وهى السمة الغالبة للفنون الحركية لمنطقة خط القنال) إما جانبا جهة اليمين وإما أماما جهة اليمين أيضا .



ثم تتوقف المجموعة بإشارة من القائد لأداء ضرب الأكف المعروف لدى أهل السويس ، وهى عبارة عن دقات متضاربة يمكن وصفها موسيقيا (بالكونتر) أى دق الكف فى المساحة الزمنية الفارغة لدى كف الزميل ، فنسمع نوعا من إيقاع الكف المتداخل بشكل فنى متميز .

هذا النوع من الكف معروف (كما ذكرت) بجنوب سيناء ، ويشبه أيضا دق الكف المعروف ببعض دول الخليج ، حيث ينتهى الكف بإشارة صوتية من أحدهم فينهون دق الكف معا .

تقوم المجموعة بعد ذلك بحمل الصينية ليتحرك الموكب الاحتفالى من جديد نحو مكان آخر ، ومنزل آخر ، وسط غناء المجموعة : « وصلى صلى .. صلى » .

وقد يستمر هذا الموكب الذى يتميز به شعب السويس ساعات طويلة من الليل ، وفى بعض الأحيان يقوم أهل البيت الذى وقفت أمامه زفة الحنة ، بطرح أنواع كثيرة ومتنوعة من الحلوى ، وذلك للترحيب بهم وسط زغاريد السيدات .

التحطيب

إن لعبة التحطيب هى أحد أشكال الفنون الحركية المصرية ، وقد شاع اسمها برقص التحطيب ـ خطأ ـ وربما يرجع تسميتها (برقصة) بعد أن دخل عليها آلات المزمار والطبل .

واللعبة يرجع جذورها إلى محاولات الانسان الأولى فى استخدام العصا كذراع ثالثة فى الجمع والالتقاط والدفاع والهجوم ، كما استخدم الإنسان ـ قديما ـ العصا فى كثير من الحرف مثل : الصيد ـ الرعى ـ الزراعة .

وكانت لعبة التحطيب لدى المصريين القدماء مرتبطة إلى حد كبير بالاعتقاد الأسطورى فى الصراع بين الخير والشر ، وتحكى لنا الرسومات الجدارية الموجودة فى تونه الجبل بالمنيا ، وكذلك مقابر بنى حسن وأيضا الدير البحرى بالأقصر ، مدى اهتمام المصرى القديم باللعب بالعصا .



لعبة التحطيب أحد أشكال الفنون الحركية المصرية احتفالات مولد أبو الحجاج فى الأقصر

المختلفة كمناسبات الأفراح والختان .

أما بالنسبة للتحطيب الذى يقام فى مسابقات شعبية رسمية ، فهذا النوع له محكمون شعبيون يلتزمون بقواعد معروفة لديهم ، ويمكن ايجازها فى النقاط التالية :

١ ـ مساحة اللعب عبارة عن دائرة قطرها ٣ م .
٢ ـ مدة الجولة ثلاث دقائق ، والمباراة مكونة من ثلاث جولات .
٣ ـ مناطق اللمس هى : الصدر الظهر ـ تحت الإبط ـ الرأس .
٤ ـ عدم لمس أو ضرب قبضة اليد الممسكة بالعصا .
٥ ـ إذا لمس لاعب إحدى هذه الجهات لدى الخصم تحتسب له نقطة .
٦ ـ لمس الرأس يعد ضربة قاضية ، يفوز بمقتضاها اللاعب .
٧ ـ يفوز اللاعب اذا تمكن من إحراز ثلاث نقاط .

الذِّكْر

حينما نتهيأ للحديث عن الذِّكْر ، لابد وأن نجد أنفسنا بالضرورة متجهين بالحديث عن الموالد بشكل عام ، فالذكر هو جزء من كل ، والمولد هو الكل الذى يشتمل على عدة مظاهر أساسية هى :

المهد ـ الذكر ـ الموكب

وفى الحقيقة ان الموالد ظاهرة من الظواهر الاجتماعية والدينية التى انتشرت فى العصور الإسلامية وخاصة المتأخرة منها ، وذلك بسبب مشاعر التقديس والاحترام العظيم الذى تكنه هذه الفئات الشعبية للأولياء والصالحين من رجال الدين وأئمة المسلمين ، حيث كان الناس يلوذون بهم فى أثناء الأزمات النفسية والاجتماعية التى كانوا يعانون منها

وفى عصر الزعامة كانت العصا ضمن الأسلحة القتالية للجيش المصرى القديم . ولا تزال العصا حتى اليوم ـ خاصة فى صعيد مصر ـ تحتفظ بمكانتها لا بوصفها أداة لقتال ، بل وسيلة تصاحب الانسان فى حياته اليومية وتؤدى أغراضا عدة .

ومع تطور الزمن أضاف الإبداع الشعبى إلى اللعبة المزمار والطبل مما أضفى على اللعبة جمالا وشكلا احتفاليا حتى أصبحت ، بتواصلها هذا ، بمثابة المثال الحى على التواصل الثقافى ، حيث نراها اليوم فى الكثير من المناسبات الاجتماعية كالميلاد والختان والزواج ، كما يقام لها الكثير من المسابقات ، ومازالت تشاهد فى الكثير من القرى ، خاصة فى صعيد مصر .

وتعد كلمة الرقص فى صعيد مصر ، كلمة معيبة فى الأوساط الشعبية بشكل عام . ولذلك فإن هناك بدائل لهذه الكلمة ، ففى « النخيلة » محافظة أسيوط تعرف رقصة التحطيب باسم لعب « الزجلة » وفى « نزة » محافظة سوهاج وكذلك « الصوامعة » يعرف باسم « الجلاوى » وفى « ملوى » محافظة المنيا يسمونه لعب « الطحطب » أو « التحطيب » .

ويعد التحطيب عبارة عن مقابلة بين لاعبين تبدأ بمحاورة ، ثم محاولة كل منهما لكشف نقاط الضعف والقوة لدى الخصم . ثم محاولة الوصول إلى منطقة من جسم الخصم لإصابته فيها إصابة رمزية .

ويعد التحطيب لعبا أكثر منه رقصا ـ كما ذكرت ـ فقد يكون الغرض منه إذا لم يوجد خصما إبراز الناحية الجمالية والمهارية . وسواء كان التحطيب لعبا ام رقصا ، فهو يؤدى على نغمات المزمار والطبل .

ويبدأ المتنافسان عند بداية عزف المزمار دخول الحلبة وتكون عبارة عن دائرة فسيحة يقف فيها المتفرجون ، وعند دخولهما يبدأ كلاهما فى إبراز قدراته على التحكم فى العصا ، حيث يدور كل منهما حول بعضهما وهما يؤديان حركات اهتزازية باليد الممسكة بالعصا ، هذه الاهتزازات تبدأ من الكتف وتنتهى عند طرف العصا .

هذا الاستهلاك يعُرف لديهم باسم « الرش » وخلال هذا الرش يدرس كل منهما خصمه ، ويستكشف قدراته ، وكذلك نقاط ضعفه وقوته .

بعد ذلك يدخل اللاعبان فى مباراة مدروسة ومحسوبة بينهما كل منهما يحاول فتح « باب » خصمه لإصابته إصابة رمزية .

هذا بالنسبة لنوع التحطيب الذى يمارس خلال المناسبات





الذكر .. أحد مظاهر الاحتفال بالمولد ..

نتيجة عهود طويلة من الظلم والقهر والاستبداد الاجتماعى والطبقى .

وفى مجتمعنا المصرى أثرت الدعوة الفاطمية وعهودها بشكل كبير ، فالموالد الدينية المتعددة هى فى الواقع امتداد لتقاليد وعادات الفاطميين أنفسهم ، فحمل البيارق والأعلام ودق الطبول والمزاهر وأنظمة السير والخيول أو الجمال وحمل الأسلحة ولبس الملابس الزاهية الألوان وإقامة السرادقات الكبيرة الملونة .. كل هذا لو تتبعناه فى أشكاله ومظاهره لوجدناها تكرارا للموالد التى كانت تقام فى عهد الفاطميين .

وترى الجماعات الدينية الصوفية أن للذكر ثمرات أو نتائج كثيرة ، فهو يؤدى الى الالتزام بالطاعات وتجنب المعاصى بل يسلم الذاكر الى حضرة الله فيصبح « الحق » سمعه وبصره وكل قواه ، الأمر الذى يؤدى إلى انبثاق العلم فى نفسه ويصبح باتصاله بالله قويا بعد ضعف ، آمنا بعد خوف ، بل قد تبلغ قدراته حدودا تتجاوز قوانين الكون ومنطق العقل .

ويحاول أتباع الطرق الصوفية عن طريق الذكر أن يخلعوا عن أنفسهم أرديتهم المادية الحسية ، ليبقى لهم شعورهم وإحساسهم بأن

كل شيء قد فنى ولم يبق إلا الاسم الالهى .

فيصاحب الذكر الانشاد الدينى الذى قد يؤدى عند بعض الطرق بدون موسيقا ، وقد يصاحب بموسيقا تردد ألحانها ترديدا خاصا يتميز بإيقاع خاص يساعد على التواجد والشطح والخروج نسبيا إلى حس جديد غير الحس الجسدى ، فهم يهتزون هزات عنيفة تبعا للإيقاع الذى يدفع الجسد إلى نوع من التجلى واللاشعور ، فعندما يطربهم السماع يهتزون ويتمايلون يمينا ويسارا فى حركة شبه دورانية مع ترك الأذرع تابعة ، وليست قائدة حيث تأتى القيادة فى هذه الحركات من القدمين الى الساقين إلى الجذع ، مع تطويح الرقبة والرأس تبعا للكتفين .

وتكرار الحركة بهذا الشكل لأوقات طويلة دون تغير أو تبديل ، كفيلة بأن تجعل الانسان يدخل فى نوع من المغناطيسية تعرف بمغناطيسية التكرار التى تجعل المؤدى يتوه عن المكان وتغمض عيناه ويتهدج صوته ، فيشعر وكأنه يطفو فوق كل الآلام ويسحق تحت قدميه كل المعاناة التى تمتلىء بها الحياة ، فيتحرك ويتمايل مع كلمات المنشد ونغمات الناى المعروفة باسم « العفاطة » .

هذا النوع من الحركات النصف دورانية الترتيبية وهذه التمايلات والهزات الموقعة كونت فى النهاية ما يمكن أن نطلق عليه اسم الرقص الدينى . وللموسيقا والإيقاع تأثيرهما الكبير فى عملية التنفيس عن الانفعالات العميقة المتراكمة ، حيث يرتبط الإيقاع بالكلمات الرمزية مثل كلمة « الله . . الله » التى يرددها المؤدون ، ومع ازدياد سرعة الإيقاع تتحول كلمة « الله » إلى نوع من الهمهمة الصوتية حتى يغيب اللفظ عند أغلب المؤدين ، وكلمة « الله » عند الذات البشرية هى رمز للمطلق والحى الدائم ، وما هذه إلا محاولات من الإنسان لاستدعاء واسترضاء هذا المطلق الكونى العظيم .

وبهذا يساعد الرقص على حدوث الانجذاب ، ويتم ذلك من خلال ثلاث مراحل متعاقبة :

١ ـ الرقص .
٢ ـ الدوران .
٣ ـ القفز .

وكل مرحلة ترمز إلى حقيقة روحية ، فالرقص يدل على أن الروح تهيأ من أجل استقبال تأثيرات الكشف وذلك للوصول إلى المعرفة الروحية أما الدوران فهو يرمز إلى الروح التى تحاول أن تقف مع الله أو هى تقترب من الذات العليا وهو ما يطلق عليه الصوفية (السر) .

أما القفز (الذى ينتهى بالسقوط فى بعض الأحيان) فهو يشير إلى أن الإنسان قد ترك حالته البشرية وأصبح متحدا مع الذات الإلهية ، وهذه هى المرحلة التى يتمنى أن يصل إليها أعضاء الجماعات الصوفية .

عرب الشرق وعرب الغرب

لقد جاءت هذه التسمية ـ عرب الشرق وعرب الغرب ـ بعد الهجرات العربية التى أعقبت الفتح الإسلامى ـ كما ذكرت ـ ومن الموجات العربية التى اتجهت إلى سيناء ووادى النيل ، ومن هؤلاء من استقر مباشرة شرق النيل ، وهؤلاء يسمون أنفسهم « عرب الشرق » .

ومنهم من استمر فى تنقله حتى شمال غرب افريقيا ، ثم عادت أجيال منهم إلى مصر واستقرت غرب وادى النيل ، هؤلاء يعرفون بعرب الغرب .

عرب الشرق وسامر الدحية

يقام السامر عند عرب الشرق بمجرد إعلان الوهبة ـ الخطبة ـ أى بمجرد أن تهب العروس نفسها إلى العريس ، ويتم ذلك على لسان الوكيلين وأمام الأهل والأقارب .

وقد تستمر أفراح السامر إلى عشرة أيام ، وربما أكثر ، كما يمكن أن يقام السامر أيضا للاحتفاء بقدوم ضيف .

وينقسم الرقص الغنائى عند عرب الشرق إلى ثلاث مراحل :

١ ـ البوشان .
٢ ـ الدحية أو الدجيو .
٣ ـ الريدة أو الريدية أو البدع .

البوشان :

يبدأ السامر باصطفاف الرجال فى شكل نصف دائرة ، حيث يبدأ أحدهم بغناء فردى « بوشان » وجمعها « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر مرتجل يؤدى بتنغيم ، وغالبا ما تدور معانيه فى وصف العروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد من النساء وطلقات نارية من « البارودة » فى بعض الأحيان .

مثال :

والله الهـوى لاحنى لـوح
وحبـاب جلبى جـافـونى
وصبحت جارى بلا لـوح
والحـبـر دمـع لعيـونـى

وهذا مثال آخر[1]

يـابنت يا أم الشعـر الأصفر حلية
وحطى له من العطر يامه
دا الجدع اللى انت عشقتيه
صبحت عيـالـه يتـامـه

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال فى القاء البوشان ، وهو نوع من التحية الواجبة من الحاضرين لأهل العروس أو العريس أو الحاشى[٢] أو الضيف الزائر .

وعندما يعجب أحد الحاضرين بأحد البواشين فإنه يعلق عليه بعبارة حماسية تقول حس يا كلام ! وهى تعنى استحسان هذا الكلام .

الدحيـــة

أول كلامى باصلى ع النبى الهادى

ومحمد اللى مجامه نور الوادى (مقامه)

بهذه الكلمات (وغيرها كثير) يتغنى الشاعر أو البديع بمصاحبة ايقاع الكف أو « الدح » من كل الرجال وهم واقفون فى شكل قوس قد يقترب قليلا الى نصف الدائرة .

وهكذا تبدأ الحركة مع بداية السامر ، بتمايل خفيف أماماً وخلفاً ، يصاحبه دق الكف وصوت الرجال وهم يرددون النصف الثانى من الشطرة التى تغنى بها البديع وبنفس اللحن .

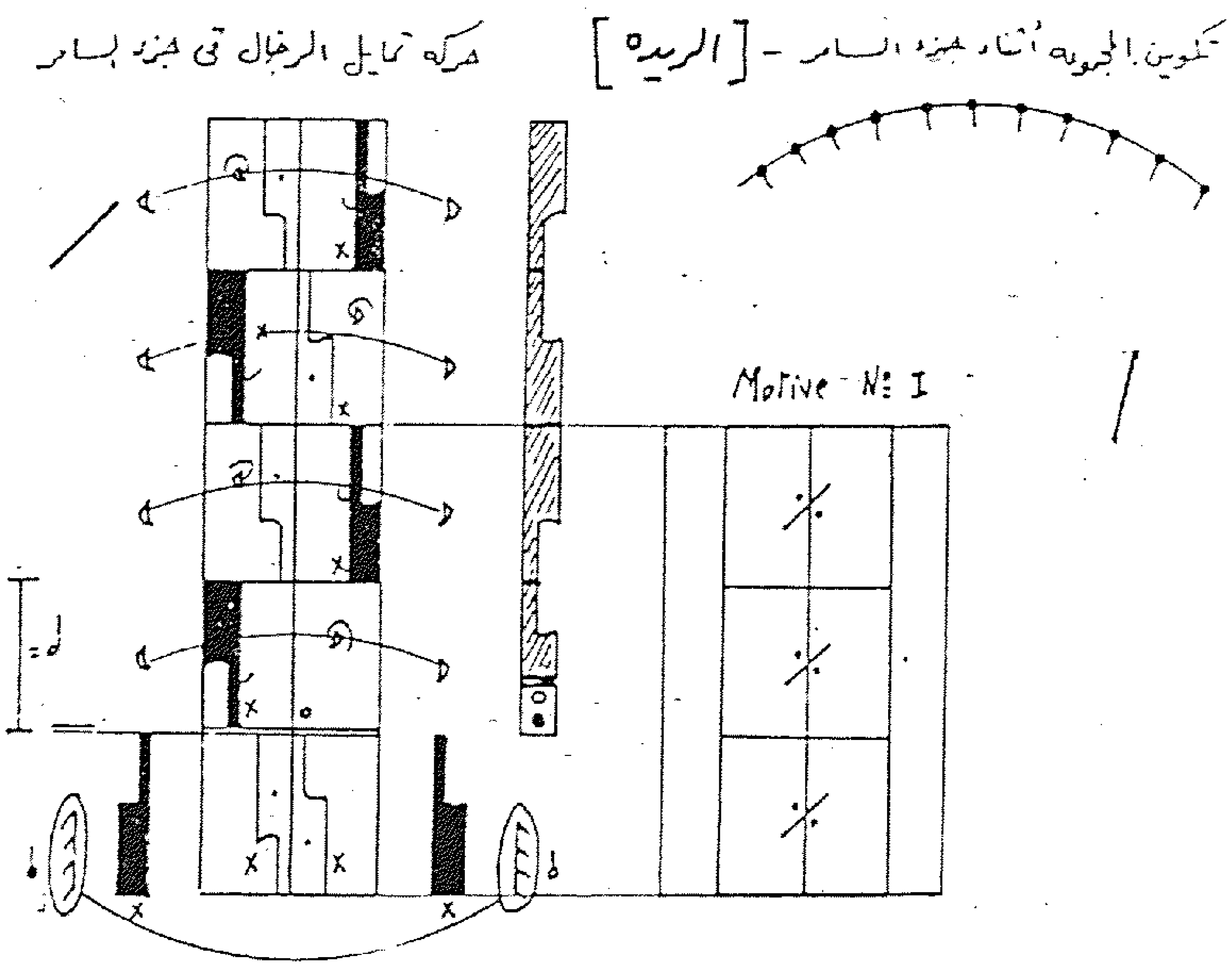
وبعد فترة ـ تطول أو تقصر ـ يصير إيقاع الكف أكثر قوة وأكثر سرعة ، كما تتسع موجة التمايل التى يؤديها الرجال ، ولكى تنتظم التمايلات وتتوحد لابد لأكتاف المشاركين أن يلتصق بعضها ببعض حتى تتزن حركتهم البندولية وهى بمثابة دعوة منهم لدخول الحاشى أمامهم .

ويزداد الحماس والكف والتمايل عند دخول الحاشى ، رغبة منهم فى ملامسة العباءة أو خطفها ، وتمنعهم هى بدورها بإبعادهم عنها مستخدمة العصا التى بيدها ، عن طريق حركة تطويحية تأتى من اليسار إلى اليمين ، وهى حركة تماثل الحركة التطويحية للسيف قديما .

وتتكرر هذه المداعبة بين صف الرجال والحاشى ، متحينة كذلك الفرصة لتخطف شال أحد رجال الصف أو عمامته ، ويزداد حماس الكف ، وعمق التمايل والهمهمة بكلمة « دحيو » .

وفى أثناء هذا الحماس يبدأ الصف ـ الذى يشكل نصف دائرة ـ تمهيدا للتحرك يسارا مع الاحتفاظ بحركة التمايل ، محاولين إغلاق الدائرة كتعبير عن الاستحواذ على الحاشى ، بينما تمنعهم هى من إغلاقها عن طريق الحركة التطويحية بالعصا .

ويبدأ الرجال ، عند استكمالهم للدائرة فى دورانهم حول الحاشى ، وعودتهم إلى مكانهم الأول ، فى تأدية حركات نزول لوضع القرفصاء ثم الوقوف . ولابد للحاشى أن تتابع ذلك بحرص ، فاذا جلسوا تابعتهم بالجلوس مع احتفاظها بحركاتها التطويحية بالعصا فوق رأسها . وإذا وقفوا وقفت .



الريـــدة :

عند انتهاء جزء الدحية وهو أقوى أجزاء الدور كله ، يأتى دور الريدة أى ما يريدونه أو يرغبونه ، كما يسمون هذا الجزء « بالبدع » وذلك لما يبدعه أحد الرجال من غناء حيث يرد عليه الرجال « رايحين نجول الريدية » .

وقد يشترك مع البديع بديع آخر يساجله ارتجال القريض .

مثـال

والله وجالوا يامغنى يكفينا شر الأعديا
رايحـين نـجـول الـريـديـة
والله وجالوا يامغنى ردايدك سلم عليا
رايحـين نـجـول الـريـديـة

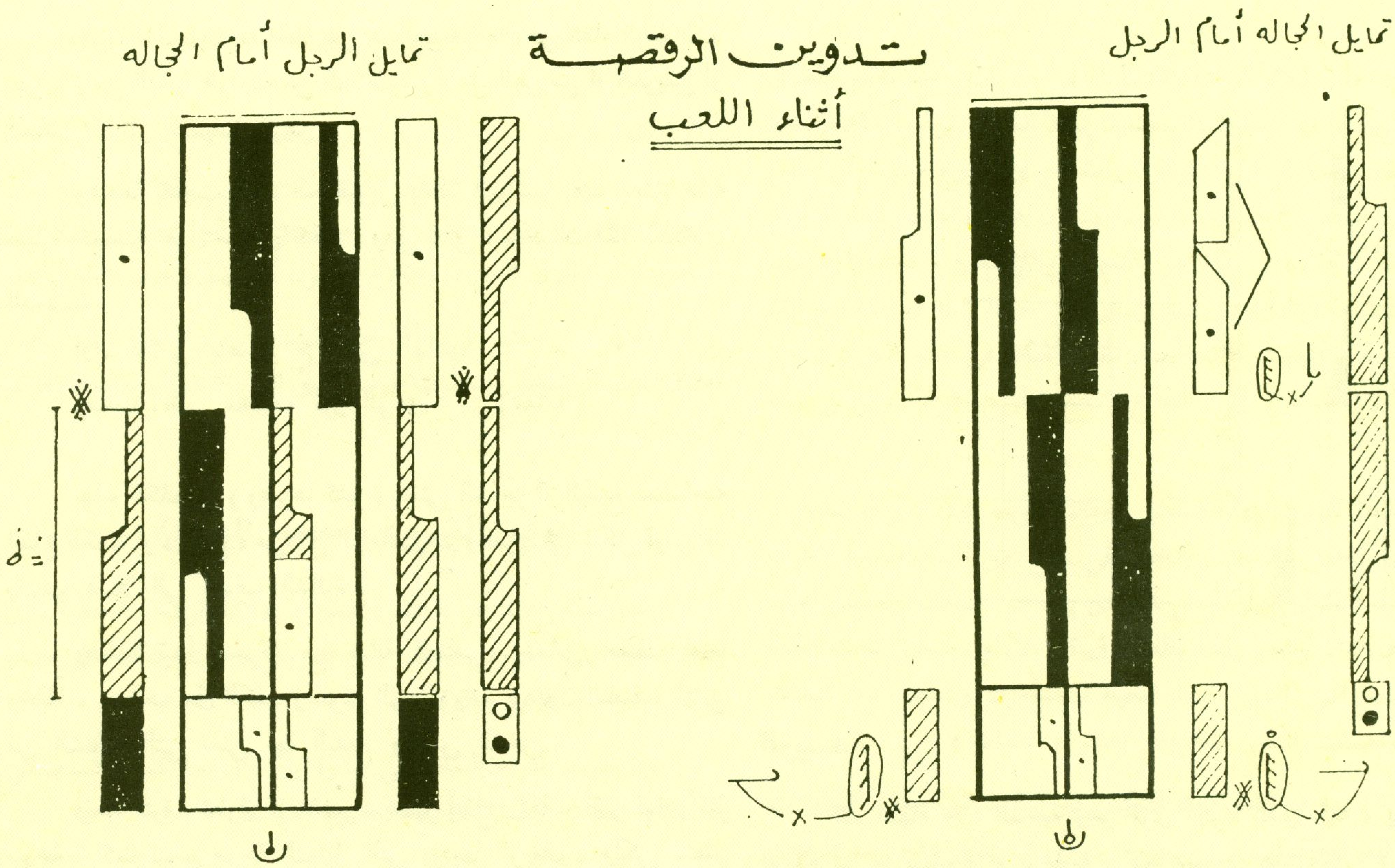
بهذا الجزء ـ الريدة ـ تعود الرقصة لطبيعتها الأولى ، حيث يقترب هذا الجزء إلى الجزء الأول من الدحية ، من حيث نعومة الحركة وهدوء الكف وبطء الإيقاع .

وكأن الحس الشعبى يجبر مؤدى الرقصة إلى وجوب الراحة والهدوء بعد عناء الغناء وعنف الكف وقوة الحوار الحركى السابق وهو الدحية .

---

١ ـ يجمع القائل هنا بين الغزل والفخر ، وهما من موضوعات البوشان المألوفة كذلك .

٢ ـ اسم السيدة المشاركة التى تخرج أمام صف الرجال وهى مغطاة من الرأس حتى الخصر بعباءة كبيرة .



وقد ينتهى الدور بانتهاء الريدة ، وقد يستمر - وهذا غالبا - مع بداية جديدة للبوشان حيث يبدأ الرجال الذين خطفت شيلانهم أو عمامتهم فى التغنى للحاشى حتى تردها لهم .

مثال

يا بنت يا واخده الشال هاتيه
دا الشال بأربع حواشى
سايح عليك النبى تجيبيه
بفلوس ولا بلاشى

تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الريدة]
حركة تمايل الرجال فى جزء السامر

غناء الرقص عند عرب الغرب

يعرف عرب الغرب دورا للرقص يعرف بأكثر من اسم ، وخلال البحث ورحلات الجمع والرصد وجدت أن التسمية تختلف من منطقة إلى أخرى ، ففى مرسى مطروح يعرف باسم « الحجالة » وكذلك باسم « الصابية » .

وفى منطقة الواحات البحرية يعرف باسم الشيتاوة وهو اسم الجزء الأول من الدور كله .

وعند العرب الذين يقيمون بالشرقية (مركز الحسينية - جزيرة سعود) يطلقون عليه اسم « كف العرب » .

ويقام السامر عند العرب بمناسبة الزواج ، وقد يستمر لمدة عشرة أيام ، كما يقام أيضا للترحيب بالضيف وبخاصة ذو المكانة العالية .

ينقسم غناء الرقص عند عرب الغرب إلى ثلاث مراحل :
١ ــ الشتيوة ٢ ــ الغنيوة ٣ ــ المجرورة .

ويبدأ سامر كف العرب - باصطفاف مجموعة كبيرة من الشباب ومن الشيوخ أيضا فى شكل صف يتوسطهم الشاعر البدوى الذى تخصص فى إلقاء المجرورة ، ويسمونه فى المنطقة « المجراد » .

يبدأ الجزء الأول - الشتيوة - وهو عبارة عن شطر واحد يبدأ الشاعر بإلقاء المطلع فقط ، ثم يرد عليه المشاركون بالجزء الثانى .

مثال

(١) سال العين على غالبها
(أى تسال العين على الغالى لديها

(٢) أزهى مارينا غير اليوم
(أى لم نر أياما زاهية بالخير اليوم)

فى هذه الأثناء يبدأ الرجال بدق الكف وقد يصاحبه أحيانا دق القدم مع إطلاق بعض الصيحات لإثارة الحمية فى السامر ، فتدخل عليهم الحجالة بحركة وثب خفيفة ووجهها مغطى بعباءة ، وتكون ممسكة بعصا بيدها اليمنى ، وهذه العصا كانت سيفا منذ زمن قريب .

تقف الحجالة أمام منتصف الصف وهى رافعة يديها فوق رأسها وتكون ممسكة بالعصا مستعرضة وتقتصر الحركة هنا على تحريك منطقة الحوض والمقعدة للأمام مع نفس إيقاع كف الرجال فى الصف .

ويستمر غناء الشتيوة ، واللعب مع الحجالة فترة من الوقت حتى يقاطعهم الشاعر لتأدية النوع الثانى من توابع السامروهو « الغنيوة » كما يسمونها أيضا « الحجة » .

والغنيوة عبارة عن شطرات قصيرة قد تكون اثنين أو ثلاثا يغنيها الشاعر بمفرده ، حيث يتوقف السامر كله عن الحركة بما فيها حركة الحجالة ، ومن سمات الغنيوة أنها عبارة عن لحن مربوط ومتصل ينتهى فى آخره بنوع من الهمهمة أو التنوين تشارك فيه المجموعة أيضا .

مثـــال

لاولاف جابنا
(أى الحبيب جابنا من جبل بعيد إلى هذه البقعة)
لاولاف جابنا من بعيد

جبـل كنـــاوين

ثم يعود الشاعر الى الشتيوة مرة أخرى ، حيث يعود الكف والحركة من جديد أكثر قوة وأشد حماسا ، ويتناوبون الغنيوة والشتيوة ثلاث مرات ، كل وحدة منهما تأخذ مداها فى اللعب والحركة ثم السكون . . . وهكذا .

وعند انتهاء الغنيوة الثالثة وبداية الشتيوة الثالثة يخرج أحد الرجال من الصف ليعطيها « البارودة » (السلاح الذى معه) ثم يفرد عباءته على الأرض ، فإذا قبلت الحجالة هذه العطايا جلست معه القرفصاء ليكون اللعب على مستوى الجلوس بدلا من اللعب وقوفا .

ولا ينتهى اللعب إلا إذا دخل الشاعر بالجزء الثالث من توابع السامر وهى « المجرودة » ، عندئذ يدخل اللاعب إلى الصف ، وتقف الحجالة لتعود الحركة إلى بدايتها فترفع العصا مستعرضة فوق رأسها وتكون الحركة من منطقة الحوض والمقعدة كما كانت فى جزء الشتيوة .

وتعد المجرودة شكلا من أشكال القصيدة العربية و تشبه الأنشودة الزجلية قد تصل أبياتها الى المائة أو يزيد .

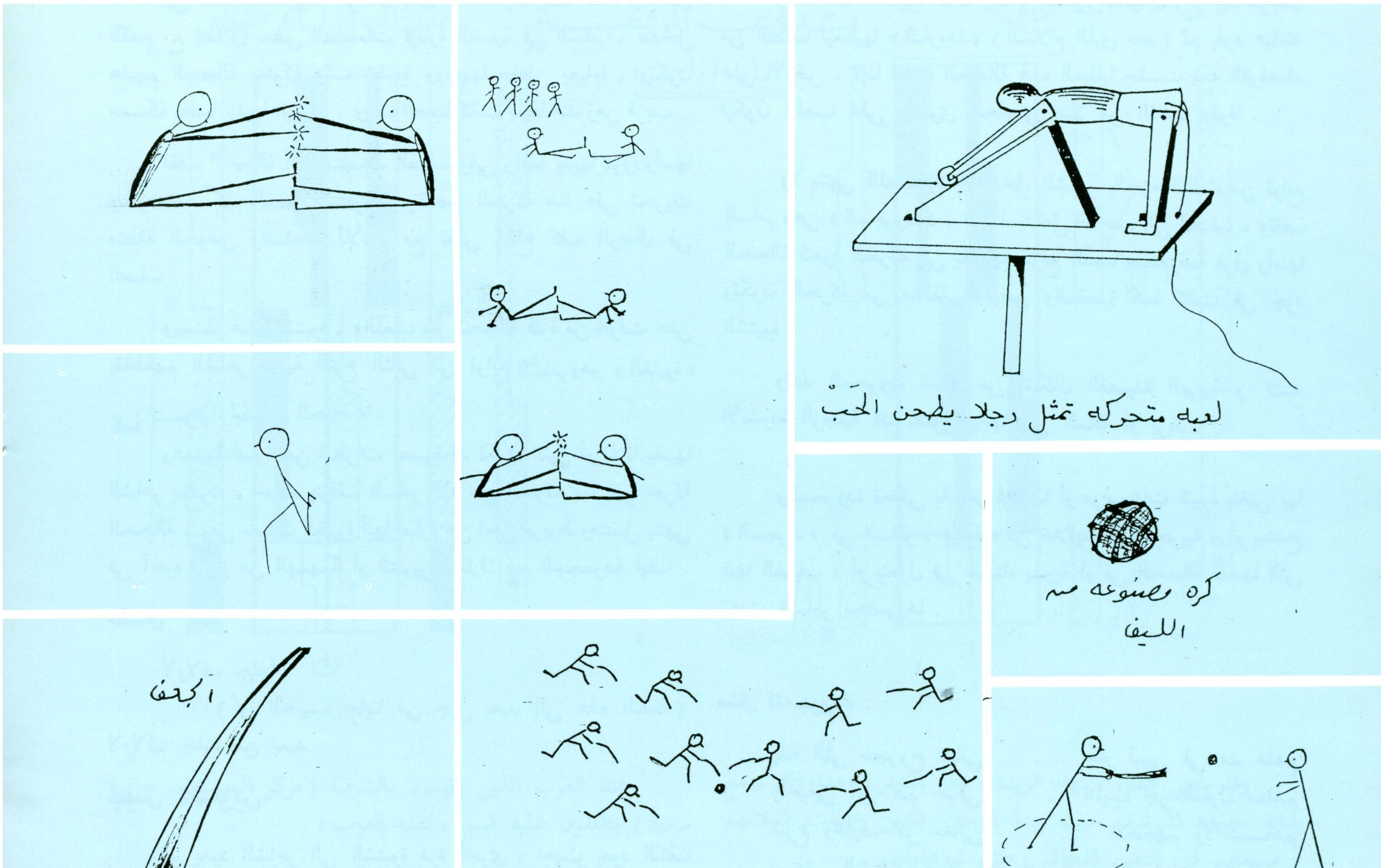
والمجرودة تحكى بالشعر قصصا أو موضوعات كبيرة يتغنى بها « المجراد » فى السامر ، فيصف من خلالها معركة حربية ، أو يمتدح فيها الضيف ، أو يتغزل فى حسناء بدوية أو فى الحجالة نفسها التى زينت السامر بحضورها .

مثال للمجرودة :

يانه اللى مجروح نعانى .. حار لبيبى فى مد عاهم
وأحبابى الى هم حبانى .. هايب جر الجول معاهم
شرع وعارف كل معانى .. نلحجهم ولا تنســاهم
نستفتى الشيخ النعمانى فى باب السمحين عناهم .. الخ .

وإلى هنا نستطيع أن نقول : إننا تحدثنا عن أهم الرقصات الشعبية فى وادى النيل .

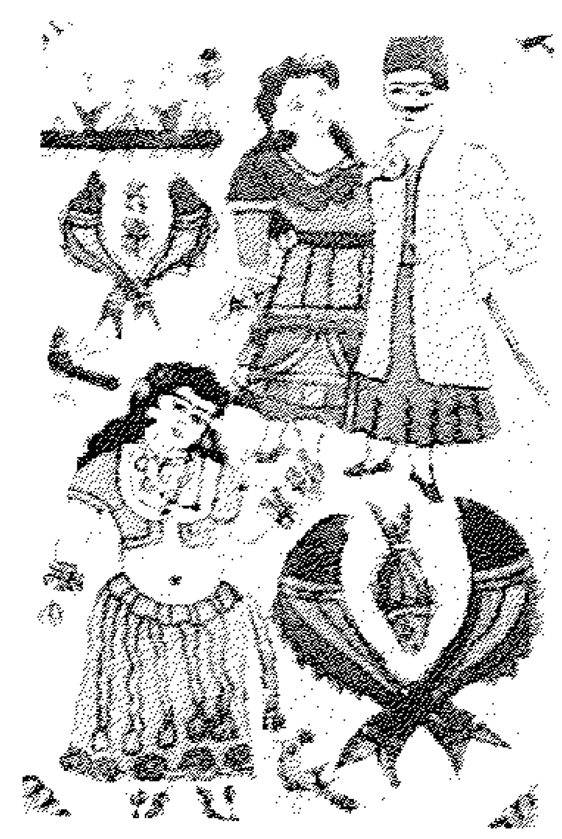




لعبه متحركه تمثل رجلا يطحن الحب
كره مصنوعه من الليف
الجعف
منطقة أمان
منطقه الامان

الالعاب الشعبية فى مصر

بقلم : سمير جابر



يولد الطفل وله خصائص وراثية ، ويكون عند ولادته مجرد كائن بيولوجى ، ولكن سرعان ما يبدأ بامتصاص عناصر من ثقافة مجتمعة من خلال اتصالاته المختلفة ، وسرعان ما يكتسب عادات وتقاليد ومعايير ولغة .

وهذا يعنى أن الطفل يولد مرتين ، أولاهما : ولادة عضوية بيولوجية وثانيهما ولادة ثقافية ، حيث يتحول فى الولادة الثانية الى كائن ثقافى .

تمثل ثقافة الأطفال فرعا من ثقافات المجتمع ، وهى تشارك الثقافة العامة فى صفات كثيرة ، ولكنها ليست نسخة مكررة منها ، بل هى كيان مستقل ومتميز . فلغة الأطفال ، واداؤهم فى اللعب ، وطرقهم فى التعبير عن انفسهم ومهاراتهم المختلفة ، وطرقهم فى التخيل والتفكير ، ونتاجهم الفنى ، والقصص التى يتناقلونها ، والأغانى التى يتغنون بها ، والموسيقا التى تروق لهم ... ، تختلف فى مجملها عن تلك التى يختص بها الكبار .

وتختلف ثقافة الأطفال فى كل جيل — إلى حد ما — عن ثقافة الأطفال فى الجيل السابق ، لذا فان الآباء فى كل جيل يضجون بالشكوى لحال أطفالهم لأنهم لم يكونوا مثلهم .. عقلاء .. مطيعين ..

ويبدو أن هذه الشكوى ـ أو مثلها ـ ليست جديدة ، بل هى قديمة كل القدم ، فقد عثر على ورقة من البردى تعود إلى الاسرة التاسعة عشرة وهى من تعاليم « خيتى » إلى ابنه ، يقول فى مستهلها ..

« آه » .. لقد فسد هذا الزمان .. إن أولادنا لم يعودوا كما كنا أنقياء .. ، إن كل واحد منهم يريد ان يؤلف كتابا » .

إن ميل الأطفال إلى المحاكاة ، يدفعهم إلى تمثيل القصص التى يسمعونها وإلى تقليد الناس ، والحيوانات ، والأصوات ، وهناك حقيقة تقول : إن اطفال هذه المرحلة يمارسون عملياتهم العقلية الخيالية بأيديهم أو بأرجلهم أو بأصواتهم ، لذا فإن توجيه الأطفال نحو التمثيل والرياضة والألعاب الحركية يعد أمرا ضروريا ، حيث يكون الطفل كثير الحركة ، لهذا عنيت التربية الحديثة بمسألة الأطفال ، كما أطلق البعض على هذه المرحلة من مراحل الطفولة ، « مرحلة اللعب » .

الألعاب الشعبية قديما

لا تزال مصر القديمة حية فى مجتمعنا المعاصر ، خاصة فى الأوساط الشعبية والريفية ، وذلك بروحها وعاداتها وصبرها وايمانها .. ، وأخلاقها وطباعها ... ، وبساطتها ومرحها .. ، هذا فضلا عن أسماء قراها ونجوعها ..

لقد عرف القدماء لكل سن ما يناسبه من لعب وألعاب ، وهناك الكثير من اللعب والعرائس والدمى التى صنعها المصريون القدماء من الخشب العاج او الطين أو الحجر أو الجلد .

وما يزال الكثير من الالعاب القديمة تمارس اليوم فى الريف ، خاصة فى الموالد ، فنرى لعبا من الخشب تمثل شكل رجل يداه

ورجلاه مثبتتان بمحور يتدلى منه خيط أو شكل حصان ذيله ورأسه مثبتتان بمحور به خيوط . . ، وعند شد هذه الخيوط تتحرك هذه الاجزاء الى اعلى .

وهذه الألعاب شبيهة بلعبتين صغيرتين فى متحف القاهرة الفرعونى ، وتمثل كل منهما رجلا يطحن الحبوب ، ويتدلى من وسطهما خيطان يشدهما طفل أو يرخيهما .

وسرعان ما يشب الطفل عن طوقه ، وينصرف تدريجيا عن العرائس والدمى والالعاب الفردية ، لينتقل الى الالعاب الجماعية ومزاملة اقرانه وزملائه من سنه .

ولقد مارس الاطفال المصريون قديما عدة العاب مرحة ومتنوعة قد لا تفترق عن ألعاب اطفال اليوم فى شىء كثير ، بل هناك العاب مصرية قديمة التقطها الاوروبيون (غالبا فى فترات الاستعمار)وأولوها اهتمامهم ، وجعلوا منها العابا قائمة بذاتها مثل لعبة « الهوكى » ألتى هى اصلها لعبة « الحكشة » ولعبة « البيسى بول » التى هى أصلها لعبة « اللجم » . . وسوف يأتى الحديث عنهما بالتفصيل . .

ومن الألعاب التى صورتها الجدران والمناظر المصرية القديمة لعبة مازال أطفال الريف يلعبونها حتى اليوم ، وتسمى فى وسط الصعيد باسم « خزالا وزة » ، وتعرف فى مناطق متفرقة بأسوان باسم « شبر شبير » ، فى هذه اللعبة يجلس صبيان متقابلين يضع كل منهما قدما فوق الآخر بالتناوب ثم يتابع الأطفال الباقون فى القفز فوقهما بطريقة الحجل ، فإذا نجح الجميع يزيد كل من الطفلين الجالسين قبضة يده فوق قدميه فيزداد الارتفاع .

ولعبة أخرى كان الصبية يتبارون فيها بأدوات خشبية مدببة يحاولون قذف قطعة من الخشب بعيدا بضربة عصا سريعة ثم يحاول الطفل الأخر اعادتها إلى مكانها الأول بنفس الطريقة وبأقل عدد من الضربات وهذه اللعبة معروفة إلى الآن فى كثير من مناطق من ريف مصر باسم « تريك تراك » .

ولعبة ثالثة ينقسم فيها اللاعبون إلى فريقين ، يحاول كل منهما جذب الفريق الأخر ناحيته ، بما يشبه لعبة شد الحبل الحالية .

ولعبة رابعة تشبه لعبة « جوز وفرد » ، يلعبونها بحصى ويؤدونها بثلاث طرق ، طريقة منها ما تزال تؤدى حتى اليوم ومعروفة بريفنا باسم « خمسة وخميسة » .

كما مارس أطفال المصريين القدماء (غير هذه اللعبات) ، ألعابا أخرى يتطلب اداؤها قدرا من الجهد والتمرين والمهارة ، مثل المصارعة وحمل الأثقال والقفز والتحطيب والعدو والسباحة والتجديف ، وكان يؤديها الشبيبة عادة ، ثم يحاول الصغار أن يقلدوهم فى بعض منها كلما استطاعوا ذلك .

الألعاب الشعبية اليوم

إن الألعاب الشعبية المنتشرة فى أوساطنا الشعبية كثيرة ومتنوعة . والألعاب التى سوف أعرضها فى هذا البحث هى ليست بالقطع كل أنواع الألعاب الموجودة فى ريف مصر ، انما قمت باختيار هذا العدد المحدود من اللعبات الشعبية المصرية كنموذج للألعاب التى يمكن أن نجدها فى أوساطنا الشعبية وهى . . .

لعبة « شبر شبير » : تم جمعها من « أبو الريش » قبلى (اسنا ١٩٦٨) وهى من الألعاب التى تؤدى بدون أدوات وهى لعبة خاصة بالفتيان وحدهم .

لعبة « الحوكشة » : تم جمعها من بلدة نزة محافظة سوهاج ١٩٦٦ ، ومن النخيلة محافظة اسيوط ـ نفس العام ، وهى اللعبة المصرية التى تحولت فيما بعد إلى اللعبة العالمية المعروفة بالهوكى . وواضح من التسمية أنها مأخوذة من نفس لفظ حوكشة ، وهى من ألعاب الفتيان . . وأدواتها « الجعف » أى جريد النخيل وكرة مصنوعة من لوف النخيل الأحمر .

لعبة « اللجم » : وهى من اللعبات المنتشرة فى صعيد مصر خاصة سوهاج وأسيوط ، وهى أصل لعبة « البيسى بول » الاوروبية . وهى من ألعاب الفتيان . وأدواتها جريد النخل وكرة مصنوعة من لوف النخيل الأحمر . تم جمعها ١٩٦٦ .

لعبة الليبوت : تم جمعها من « أبو الريش » قبلى (اسوان ١٩٦٨) وهى من الألعاب الشعبية المنتشرة بين أطفال مصر عموما ومعروفة أيضا فى مناطق متفرقة من الجمهورية باسم « الاستغماية » وهى من ألعاب الفتيان والفتيات .

لعبة التعلب فات : وهى من اللعبات المشتركة « فتيات+فتيان » يصاحبها أغان ، ومعروفة بهذا الاسم فى مناطق كثيرة بجمهورية مصر ، وموجودة بواحات سيوة تحت اسم « الحيرانة » .

لعبة كرة النصارة : تم جمعها من نجع المقلة ـ محافظة أسوان ١٩٦٨ ، وهى من ألعاب الفتيان ويستخدم فيها كرة .

لعبة الطاب : تم جمعها من منطقة « أبو الريش » ومناطق متفرقة من محافظة اسوان ١٩٦٨ .

لعبة الجرع سبسب : تم جمعها من جزيرة سعود ـ الشرقية ١٩٦٩ من ألعاب الفتيان .

لعبة الجاموسة والدة : تم جمعها من جزيرة سعود - مركز الحسينية - الشرقية عام ١٩٦٩ وهى من ألعاب الفتيات .

لعبة الطجوطجو : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان .

لعبة أومح أومح : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيات .

لعبة الحيرانة : تم جمعها من واحة سيوة ١٩٦٧ وهى من ألعاب الفتيان ، والفتيات .

لعبة الغراب النوحى : تم جمعها من بنى سويف ١٩٧٨ وهى لعبة مشتركة بين الفتيان والفتيات .

لعبة « شبر شبير »

(من الألعاب الصيفية - لا يستخدم فيها أدوات - تؤدى على ضوء القمر)

هذه اللعبة من الألعاب المصرية القديمة ، وهناك صور لهذه اللعبة على جدران مقابر بنى حسن ، وتونة الجبل ، بمحافظة المنيا واللعبة ما تزال تمارس حتى الآن فى مناطق متفرقة من جنوب مصر .

وهذه اللعبة خاصة بالفتيان ولا يستخدم فيها أدوات ، فهى تعتمد على رشاقة المشاركين من الأولاد ومهارتهم فى الوثب العالى بساق واحدة حيث لابد وأن يمسك الأخرى وهى منثنية خلفا بيده .

تبدأ اللعبة بجلوس اثنين من المشاركين على الأرض متقابلين وفاردين الساق أمامهما ، بحيث يضع أحدهما كعب القدم فوق أصابع مشط الزميل المقابل (شكل ١) .

تحاول المجموعة المنتشرة القيام بالوثب « بقدم واحدة » بالتتابع ، أى الواحد بعد الآخر محاولين تخطى الحاجز الأول .

إذا نجح الجميع ، قام اللاعبان الجالسان على الأرض بوضع القدم الأخرى فيصبح الارتفاع أربعة أقدام بدلا من اثنين ، ثم تعاود المجموعة المنتشرة بالوثب بساق واحدة أى الحجل . . محاولين اجتياز هذا الارتفاع (شكل ٢) .

يقوم اللاعبان الجالسان بزيادة الارتفاع وذلك بوضع يد كل منهما فوق هذا الارتفاع مع فرد الأصابع تماما أى فرد « الشبر » أقصى ما يستطيع (شكل ٣) .

ثم يأتى دور الارتفاع النهائى فيضع اللاعبان الأقدام والكفين فوق بعضهما (شكل ٤) .

وعلى المجموعة التى تقوم بالوثب اجتياز هذه الارتفاعات دون لمس أطراف الأصابع ، فإذا ما لمس أحدهم أى ارتفاع يجلس على الأرض ، ليقوم بدلا منه زميله الجالس . . وهكذا . .

لعبة الحوكشة

تعد لعبة « الحوكشة » ولعبة « شبر شبير » ولعبة « التحطيب » من الألعاب المتوارثة عن ألعاب المصريين القدماء .

ومن الألعاب الشعبية التى يمتد جذورها آلاف السنين ، لعبة « الحوكشة » وهى مرسومة على جدران المعابد بمقابر « بنى حسن » بمحافظة المنيا ، وما تزال تمارس فى بعض قرى سوهاج وأسيوط ويؤديها الشباب مستعينين بأدوات معينة .

يشذب سعف النخيل بنزع أوراقه وقطع الطرف الرفيع منه ، لأنهم يستخدمون الجزء العريض منهاضرب الكرة وهى على الأرض ، وتسمى الجريدة فى هذه الحالة ، « الجعف » . أما الكرة فيصنعونها من ليف النخيل الأحمر ثم يربطونها بالحبال المجدولة من نفس الخامة .

طريقة اللعب :

تؤدى اللعبة بمجموعتين متساويتين فى العدد ، ويختار لذلك أرض فضاء تحدد بخطين (كل خط منهما يعتبر الهدف) وعلى كل مجموعة أن تحاور الأخرى باستخدام « الجعف » فقط ، حتى تصل بالكرة إلى خط المجموعة الأخرى - الخصم - ولا يحتسب هدف إلا إذا تعدت الكرة الخط المرسوم على الأرض . . واللعبة غير محددة بوقت ، وغالبا ما يمارسونها فى أوقات العصارى أو الليالى القمرية .

لعبة اللجم

وهى أيضا من الألعاب الفرعونية ، والتى نرى لها لوحات جدارية فى مقابر بنى حسن بالمنيا ، وقد أخذها عنا الأوربيون وهى اللعبة المعروفة لديهم تحت اسم « البيس بول » .

ولعبة اللجم تلعب فى أوساطنا الشعبية (جهينة بسوهاج - النخيلة بأسيوط) وأدواتها مثل أدوات الحكشة تستعمل معها جريد النخيل كذلك وكرة صغيرة من لوف النخيل الأحمر . .

طريقة اللعب :

تبدأ اللعبة بفريقين متساويين عددا (فريق ضارب وفريق منتشر) حيث يبدأ أحد أفراد الفريق الضارب برمى الكرة الى أحد أفراد الفريق المنتشر والذى معه قطعة الجريد ، حيث يضرب الكرة الملقاة اليه أو

يلقفها بها بضربة حتى تبتعد الكرة الى أبعد مسافة ، ثم يلقى بالجريدة ، ويجرى مسرعا هو وفريقه المنتشر فى خط سير متفق عليه قبل بدء اللعبة ، كأن يجرى حتى يبلغ نخلة بعيدة ثم نخلة أخرى مجاورة ثم يعود الى منطقة الأمان ،وغالبا ما تكون هذه المنطقة (الأمان) هى نفس المنطقة التى ضرب منها الكرة .

وخلال هذا يقوم الفريق الضارب بإحضار الكرة بسرعة ، ويتلقفونها فيما بينهم
ما بينهم ـ دون الجرى بها ـ واحدا بعد الأخر محاولين إصابة أحد أفراد الفريق المنتشر قبل وصوله إلى منطقة الأمان .

قوانين اللعبة

١) الذى تصيبه الكرة من الفريق المنتشر يخرج من فريقه ليقل عددهم واحدا .
٢) على الفريق المنتشر عدم تخطى الحدود المتفق عليها أثناء الجرى والذى يتعدى هذه الحدود يعتبر خارج فريقه .
٣) ضارب الكرة من الفريق المنتشر ، إذا لم يصبها تعاد الضربة (ثلاث محاولات فقط) .

يتغير الفريق الضارب إلى منتشر ـ والعكس ـ فى الحالات الآتية :

١) اذا تمكن الفريق الضارب من اصطياد ضارب الكرة أثناء انتشاره فهو يعتبر قائد فريقه .
٢) اذا فشل ضارب الكرة من إصابتها بالجريدة ثلاث مرات متتالية .
٣) اذا تمكن الفريق الضارب من إصابة جميع أفراد الفريق المنتشر .

لعبة الليبوت

(من ألعاب الفتيان ـ لا يستخدم فيها أدوات ـ من الألعاب القمرية) .

من الألعاب الشعبية المنتشرة فى محافظة أسوان ـ أبو الريش قبلى ـ ومعروفة فى كثير من القرى المصرية بشكل عام أيضا .

تؤدى اللعبة بفريقين متساويين فى العدد ، ثم يقومون بعمل قرعة (عن طريق إحدى لعبات الاختيار مثل حادى بادى ... سيدى محمد ..) هذه القرعة تؤدى من أجل اختيار (من يستغمى ومن يطير) .

عند الانتهاء من الاختيار يقوم فريق بالفرار والاختفاء فى أماكن متفرقة فى مكان اللعب ، ويقوم الفريق الآخر بأن يغمى عينيه فى ذراعه .

وبعد فترة من الزمن يبدأ الفريق الذى يغمى عينيه بالبحث عن أفراد الفريق الفار ، فإذا تمكن أحدهم من الإمساك بأحد المختبئين ، يأتى به إلى مكان مخصص لهم ، وهكذا حتى يتمكنوا من الإمساك بكل الفريق ، فيتبادلون الأماكن .

ومن الطريف فى هذه اللعبة أن الفريق الذى غمى عينه يعين حارسا للأفراد الذين تم إحضارهم إلى « النقطة » أى المكان الذى خصصوه لذلك .

وإذا تمكن أحد الفارين من الإقتراب إلى هذه النقطة المحرمة وتمكن فى ـ غفلة من الحارس ـ ولمس زملاءه الممسوكين بالنقطة ، قائلا « طيروا » يفر الجميع من الأسر إلى أن يتم الإمساك بهم مرة أخرى ... وهكذا .

وتعتمد هذه اللعبة على مهارات الطفل فى الجرى والقدرة على الإختفاء والقدرة على المحاورة أيضا .

لعبة التعلب فات

(من الألعاب المشتركة ـ فتيات وفتيان ـ ويصاحبها غناء ، والأدوات ، المستخدمة عبارة عن منديل فلاحى كبير به عقدتان أو ثلاث) .

وهى لعبة منتشرة فى كل أنحاء مصر ـ بما فى ذلك العواصم أيضا ـ وإذا صادفنا اختلافا بين منطقة وأخرى فنجده فى النص المصاحب للعبة .

فمثلا فى جزيرة سعود ـ مركز الحسينية ـ محافظة الشرقية نجد النص المصاحب يقول :ـ

ياطالع الشجرة هات
عصفورة ويلح أمهات
التعلب فات فات

وفى مناطق أخرى يقول النص :

المغنى	المرددون
التعلب	فات فات
وفى ديله	سبع لفات
والدبة	وقعت فى البير
وصاحبها	واحد خنزير

مافتش عليكوا اايب الديب السحلاوى
فات فات وفى ديله سبع لفات

أما طريقة الأداء فلا تختلف من منطقة إلى أخرى ، وهى عبارة عن دائرة يجلس حولها الأطفال بعد أن يختاروا واحدا من بينهم (بطريقة القرعة أو لعبة من ألعاب الاختيار) ، ويقوم هذا الطفل بالإمساك بالمنديل ملوحا به فى الهواء ويدور حول دائرة زملائه مغنيا :

★ فهى لعبة معروفة فى مناطق كثيرة باسم « الاستغماية » وفى مناطق أخرى باسم عسكر وحرامية وكذلك « طيروا » ... وإن إختلفت الأسماء يظل شكل اللعبة وقانونها واحدا فى الجميع .

ـ التعلب

المجموعة ـ فات فات

ـ وفى ديله

المجموعة ـ سبع لفات . . . . الخ .

ثم يتحين الفرصة لإلقاء هذا المنديل خلف الأطفال الجالسين دون أن يشعر ، فإذا لمحه الطفل الجالس ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ليجرى خلف المغنى حول الدائرة ، حتى يصل المغنى إلى المكان الخالى الذى تركه زميله فى الدائرة .

وتبدأ اللعبة من جديد بمغن جديد .

أما إذا لم يلمحه زميله الجالس ، وأكمل المغنى لفة حول الدائرة ، عليه أن يأخذ المنديل من على الأرض ويضرب الطفل الجالس الذى عليه أن يدور لفة حول الدائرة حتى يعود إلى مكانه ويجلس ، وتستمر اللعبة بنفس المغنى .

لعبة كورة النصلرة

(من ألعاب الفتيان ـ والأدوات المستخدمة بها كرة)

يرسمون دائرة على الأرض ثم يرسم بداخلها وتر ليحدد منطقة الأمان .

يقسم الأولاد أنفسهم إلى مجموعتين متساويتين .

الاولى : تنتشر بعيدا عن الدائرة وفى أماكن متفرقة .

الثانية : تقف بجانب الدائرة وفى هيئة صف تقريبا ، وينتخبون من بينهم واحدا يقف فى مركز الدائرة ، وتكون الكرة معهم أى مع المجموعة الثانية .

تبدأ اللعبة بقذف الكرة إلى بعضهم البعض إلى أن يرميها أحدهم إلى زميله الواقف فى مركز الدائرة الذى يرمى الكرة بدوره بعيدا لأقصى مسافة وفى أى اتجاه .

وفى الحال ينطلق زميله الذى بأول الصف ليجرى حول الدائرة ثلاث دورات ثم يدخل بعدها منطقة الأمان .

وفى هذه الأثناء تقوم المجموعة المنتشرة بإحضار الكرة بسرعة محاولين اصطياده بالكرة قبل دخوله منطقة الأمان ، فإذا نجحت فى ضربه وإصابته بالكرة أصبح « ميتا » ويخرج من مجموعته التى تقل أو تخسر واحدا .

وهكذا حتى يتم اصطياد المجموعة كلها فتأخذ « فورة » أى تحسب لها نقطة ، ثم يتبادلان الأماكن . فإذا تمكن الآخر من الجرى حول الدائرة ثلاث مرات متتالية ودخل منطقة الأمان تتكرر المحاولة لزميله الثانى . فاذا نجح الثانى ، يأتى دور الثالث . وهكذا تتكرر العملية حتى آخر فرد فى المجموعة . فإذا نجحوا جميعا ، حصلت المجموعة على نقطة تحسب لها وعندئذ تتبادل الأماكن مع المجموعة الأخرى .

لعبة الطاب

(فتيان ـ أدواتها من الجريد)

كيفية تصنيع أداة اللعب .

يأتون بقطعة من جريد النخل عريضة ثم يقطعونها إلى أربعة أجزاء ، وبهذا يصبح كل جزء ذا لونين أحدهما أخضر والآخر أبيض .

يجلس الأولاد فى شكل دائرة ، وكل فرد منهم له رمية واحدة لهذه الأجزاء الأربعة .

ويسير اللعب بموجب قوانين متفق عليها كما يلى :

١) إذا جاءت الألوان كلها أبيض تسمى « إربش » وبهذا يحصل الرامى على « الحكامة » وواضح من الاسم أن الذى يحصل على الحكامة يقوم بدور القاضى الذى يصدر أحكام العقاب أو العفو .

٢) إذا جاءت الألوان كلها أخضر تسمى « شتوت » وبهذا يحصل الرامى على « الضرابة » (جريدة طويلة) ، ومن الاسم يتضح أن الحاصل على شتوت يقوم بدور المنفذ لأحكام « الحكامة » .

٣) اذا جاءت الألوان واحدا أبيض وثلاثة أخضر ـ أو العكس ـ تسمى « طاب » ، ويعفى من الأحكام ، وإذا تمكن أحدهم من الحصول على الطاب أربع مرات متتالية يأخذ « الحكامة » .

٤) الذى لا يحصل على « الطاب » لا يعد داخل اللعبة ، أى أن الحصول على الطاب شرط من شروط نفاذ اللعب بالنسبة له .

٥) إذا جاءت الألوان ، اثنين خضر واثنين أبيض ، تسمى « تنين » والرامى يحكم عليه بالضرب .

٦) لا تلعب اللعبة بأقل من ٤ أطفال .

الأحكام :

١) طينة : أى لا يضرب

٢) خمسة من نار جهنم : أى يضرب بشدة

٣) خمسة باردين : أى يضرب ضربا هينا .

لعبة الجرع سبسب وجه خيرة

(فتيان ـ بدون أدوات ـ يعتمد على الحوار وليس الغناء ـ قمرية)

الأسماء المستخدمة فى اللعبة :

١) الحجر : بكسر الحاء .

٢) الجايلة : أى القائد .

٣) الجرع : نبات القرع .

ولا ينقسم العدد فى اللعبة إلى مجموعات ، بل إن جميعهم يشترك فيها كمجموعة واحدة ، ويتراوح عددهم ما بين عشرة إلى عشرين طفلا .

ويتم اختيار « الحجر » قبل بدء اللعبة ثم « الجايدة » وذلك إما عن طريق الاتفاق أو عن طريق العد من واحد حتى عشرين ، والذى يقع عليه الرقم ٢٠ يكون هو الحجر ، وبالمثل للجايدة .

فمثلا إذا كان عدد المشتركين ١٥ أو ١٣ يتم العد حتى الرقم عشرين .

تبدأ اللعبة بأن تنام المجموعة ـ ماعدا الجايدة والحجر ـ على الارض فى وضع انبطاح (على البطن) ، وكل طفل مواجه لقدمى الطفل الذى أمامه وهو رافع رأسه قليلا عن الأرض .

أما الطفل الذى فى أول الصف تكون رأسه فى حجر « الحجر » ويداه محيطتان بوسط الحجر الجالس مربع الأرجل .
كل هؤلاء الأطفال المنبطحون يسمون بالقرع .

فى هذه الأثناء يكون الجايدة واقفا خلف الحجر ، فبعد أن تجهز المجموعة ، يبدأ الجايدة بالجرى حول الصف أربع أو خمس مرات ثم يعود لنهاية الصف ليتخطاه وهو فاتح رجليه للخارج وفى أثناء ذلك يمر عليهم واحد وهو يطرق على رأس كل منهم بمنديل معقود به كمية من الرمل .

ومع كل طرقة يسأل : الجرع سبسب .... ؟
فترد المجموعة : ويجه خيره ؟

وهكذا إلى أن يصل إلى الحجر فيسأله : الجرع طاب ؟ فيرد الحجر : آه ... ثم يعطيه حفنة من الرمل ، فيأخذها الجايدة ليمر بها على الأطفال مصطفا أنه يسقيهم ، بأن يرمى بجوار فم كل طفل كمية من الرمل فيقولون له فى كل مرة « مر .... مر .... مر . ؟ فيصبح ح قائلا : يا جوعكوا يا ولادى » ويظل يكررها مع كل طفل حتى يصل الى الحجر مرة أخرى فيسأله : الجرع طاب ؟ »

فيرد الحجر : آه .. ثم يعطيه قليلا من الرمل .. لتتكرر اللعبة .

فى المرة الأخيرة سأل الجايدة الأطفال وهو يسقيهم فيقولون « سكر ... سكر ... سكر » عندئذ يبدأ الجايدة فى سحب الزميل الذى فى آخر الصف « بعد لفة كاملة حولهم » ليذهب به الى البيت . (وهذا البيت هو عبارة عن دائرة حددها الجايدة بإصبعه على الرمل قبل بداية اللعب) ثم يعود ليسحب الزميل الذى يليه .

وهكذا .. إلى أن يصل إلى الحجر ، فاما أن يسحبه مثل الآخرين أو أن يحمله بأية وسيلة ليذهب به إلى بيته (وهو المكان الذى ستبدء فيه اللعبة من جديد باختيار جديد « للجايدة » و « الحجر » .
(ملاحظة : تحتاج اللعبة إلى أرض رملية)

لعبة الطجوطجو

(فتيان ـ بأدوات ـ تلعب فى أى وقت من النهار)

وهى من الألعاب التى يستخدم فيها جريد النخل كعنصر أساسى للعب ويصنعها الطفل من قطعتين من الجريد إحداهما طويلة (حوالى ٧٠سم) والأخرى قصيرة (حوالى ١٥ سم إلى ٢٠ سم) ، ثم يربط الجزأين معا بشكل متعامد

هذه الأدوات يركبها الطفل عن طريق إدخال العصا الطويلة ما بين أصبع القدم الكبير (الإبهام) والإصبع الذى يليه ، مرتكزا ببقية الأصابع فوق الجزء الآخر ، ثم يمسك طرف الجريدة العليا بيده

وكل طفل عليه ـ بالطبع ـ صنع اثنتين من هذه « الركوبة » أو « الطجوطجو » كما يسمونها باللهجة السيوية .
وهم ـ بهذا الشكل ـ يستخدمونها فى أكثر من لعبة :
١) إما عن طريق السباق بها لمسافات محددة .
٢) وإما عن طريق اللعب بكرة صغيرة يتحاورون بها فى شكل حر وهم راكبوا الطجوطجو .

ومن الطريف أنهم يستخدمونها فى فصل الشتاء ، فأحيانا يركبها الطفل ويسير بها متخطيا المياه التى تسببها الأمطار أحيانا ، وهذا ـ فى حد ذاته ـ يعد نوعا من اللعب .

لعبة الجاموسة والدة

(فتيات ـ بدون أدوات ـ غنائية)

تقف الفتيات فى شكل دائرة وهن ممسكات بأيديهن ، وتقف أحداهن داخل هذه الدائرة المغلقة .

تبدأ اللعبة بأن تدور الفتاة داخل الدائرة وهى تغنى :ـ
ـ الجاموسة والدة ...
المجموعة ـ أفتحولها الباب ده ....

ويتكرر الغناء الفردى والرد الجماعى إلى أن تتحين الفرصة للخروج من الدائرة عن طريق فك الأيدى أو المرور تحتها خارج الدائرة بينما تحاول الفتيات منعها من الخروج .

فإذ تمكنت من الفرار لاحقتها إحدى فتيات الدائرة لإعادتها مرة أخرى ، فإذا لم توفق عادت لتقف داخل الدائرة مكانها ، وتعاد اللعبة من جديد مع الفتاة الجديدة .

أما إذا نجحت فى اللحاق بها وإمساكها تعود نفس الفتاة إلى داخل الدائرة مرة أخرى .

لعبة الحيرانة

(لعبة مشتركة - بأدوات - يستخدم فيها بعض النداءات)

يجلس الأطفال فى شكل دائرة (فتيان + فتيات) ثم يتم اختيار أحدهم عن طريق القرعة (مين يسقط فى النص) ، والطفل الذى يقع عليه الاختيار للنزول وسط الدائرة ، يربطون عينيه بمنديل حتى لا يرى تخبئة المجموعة ، حيث يختارون " طاقية - منديل - فردة حذاء أو شبشب) ثم يضعونه فى مكان ما وسط الدائرة .

والطفل الذى يتم ربط عينيه عليه أن يبحث عن هذا الشىء وهو يحبو بيديه وركبتيه .

وتساعد المجموعة زميلهم بالتصفيق فى إيقاع موحد مع نداء باسم هذا الشىء كأن يقولون (الطاجية ... الحيرانة) بحيث كلما ابتعد الطفل الذى بوسط الدائرة عن الشىء يهدئون التصفيق وكذلك صوت النداء ، وكلما اقترب من الشىء تعلو الصيحات ويعلو التصفيق حتى يدرك الطفل أنه يقترب أو يبتعد من الهدف . ويظل على هذا النحو حتى يعثر على الشىء . وعندئذ يختار طفل آخر وشىء آخر للاستمرار فى اللعبة .

ومن الطريف أن هذه اللعبة تم جمعها فى عام ١٩٦٧ فى شهر نوفمبر أى بعد النكسة بأربعة أشهر ، فكان النداء الذى يصيحون به أثناء اللعبة . (موسى ديان ... لاعور ...)

لعبة اومح اومح

(فتيات - بدون أدوات)

وهى من اللعبات التى تعتمد على محاكاة البط فى الحركة والشكل وأيضا الصوت .

حيث تجلس فتاتان القرفصاء أمام بعضهما وقد وضعت كل منهما يديها فى وسطها ، ثم تدوران حول بعضهما بحركة وثب تقلدان فيها حركة البطة وهما يصدران صوتا مبحوحا وهن يرددن « أومح أومح » فإذا إقتربت إحداهن من الأخرى حاولت دفعها بيدها حتى تفقد الأخرى اتزانها وتسقط فتنزل أمامها زميلة أخرى .

وإذا استمرت اللعبة وقتا طويلا دون أن تتمكن إحداهن سقاق الرخرى ، فإن مجرد وقوف إحداهما يسبب التعب - يجعل الأخرى هى الفائزة .

لعبة الغراب النوحى

وهى من اللعبات المشتركة ومن الممكن أن تنفرد بها الفتيات أو أن ينفرد بها الفتيان ، ولا يستخدم فيها أدوات ، ويصاحبها غناء من الشخصية التى تمثل الغراب . وبعد أن يختار الغراب بالقرعة ، يقف باقى المجموعة فى شكل قاطرة وتكون مواجهة للغراب .

وعلى الغراب أن يحاول الامساك بآخر فرد من القاطرة ، بينما تحاول المجموعة منع الغراب من تحقيق هدفه .

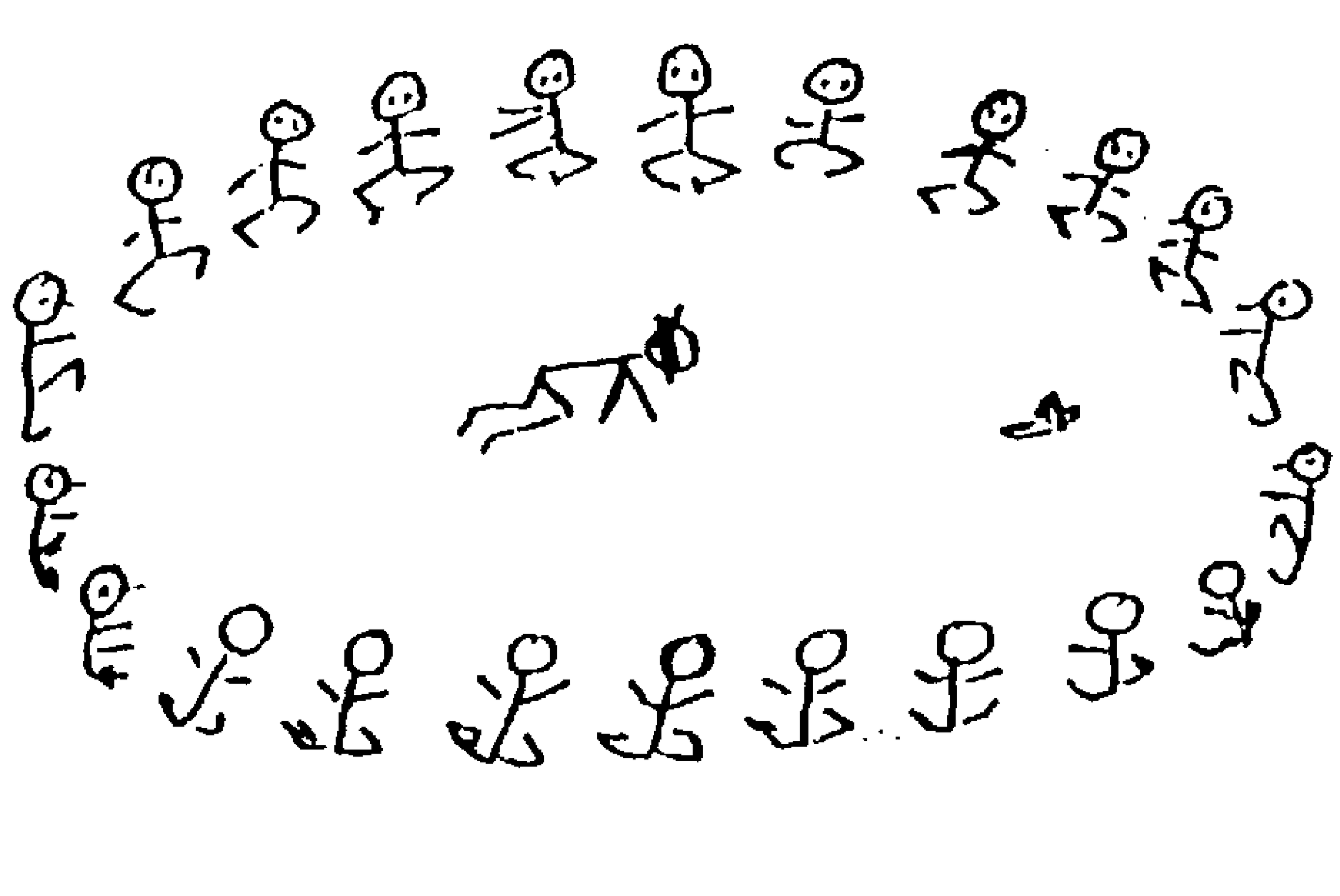
فإذا اتجه الغراب يمينا اتجهت كل القاطرة يسارا (والعكس) وتكون المجموعة ناشرة الاذرع جانبا .

واذا نجح الغراب فى الإمساك بالشخص الأخير فى الصف أخذه وقاده الى مكان قريب ثم يعود إلى المجموعة - التى نقصت فردا - لبدء المحاولة من جديد . فإذا نجح كرر المحاولة ..... وهكذا حتى يتم اختطاف المجموعة كلها .

وفى أثناء اللعبة يغنى الغراب :

أنا الغراب النوحى

أخطف وأروح على سطوحى



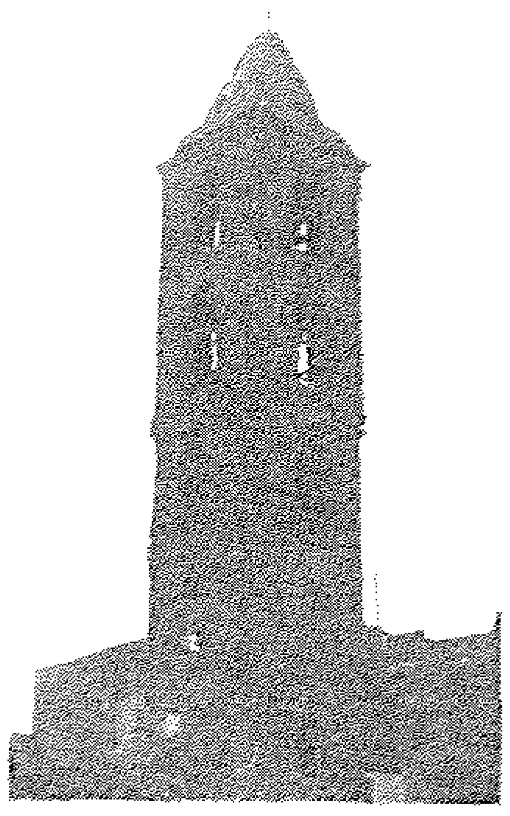
رقصة المولدية . . . أحد مظاهر الرقص الشعبى الحديث والذى بدأته وزارة الثقافة



الموسيقا الدينية فى مصر

جذورها التاريخية وخصائصها

بقلم / سليمان جميل



إن الموسيقا الدينية التى مارسها المصريون القدماء داخل المعبد الفرعونى ، عمرها يحسب بآلاف السنين ، ولقد انتقلت الخصائص الجوهرية لهذه الموسيقا من المعبد الفرعونى إلى المعبد اليهودى فى مدينة الإسكندرية ، ثم إلى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ، ومنها انتقلت إلى الأناشيد الدينية فى مصر الإسلامية محتفظة بكثير من الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد ومظاهر العبادة فى مضامين عقائدية جديدة نابعة من الدين المسيحى فى عهديه القديم والجديد ، ثم من الدين الإسلامى . وهذا معناه أن التجربة الموسيقية الدينية استمرت فى مصر محتفظة بخصائصها الجوهرية على مدى تاريخ طويل متصل ، هذا ما سنلقى عليه الضوء فى موضوعات هذا المقال وهى :

أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى

ثانيا : الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بالموسيقا فى المعبد اليهودى القديم فى مصر .

ثالثا : موسيقا الأناشيد فى مصر الدينية الاسلامية .

أولا : الموسيقا فى المعبد المصرى القديم

منذ أن تفجرت فى وجدان الإنسان المصرى القديم شرارة التأمل فى ظاهرة الأكوان السماوية التى تمثل سقف وجوده فى الأرض ، وهو يواصل تعميق تجربته الدينية وينعكس نشاطه الدينى فى ممارسات موسيقية مقدسة ومتنوعة .

والواضح من وثائق التاريخ المصرى القديم أن التجربة الدينية لدى المصريين القدماء هى التى نبعت منها كل أنشطتهم الثقافية المادية والمعنوية حيث كانوا يعتقدون أن كل شىء فى حياتهم مقدس ، لأنه صادر عن الإله ، وأن كل نشاط يؤدونه فى دنياهم إنما يتم من خلال سلوك هدفه إرضاء الإله وضمان الخلود فى « الحياة بعد الموت » فى السماء .

ولقد تصور الإنسان المصرى القديم آلهته على شكل حيوانات وزواحف وطيور ونبات ، ثم على شكل رؤوس حيوانات على جسم إنسان ، ثم تصوير آلهته مع بداية تاريخه المدون ، على شكل إنسان هو الملك المؤله فى الأرض ، والذى ينتقل عند وفاته الأرضية إلى السماء ليحيا حياة الخلود بجوار إله الشمس «رع» وهو الإله الأعظم فى ملكوته الكونى ، ذلك لأن الملك فى اعتقاد المصريين القدماء هو ابن الإله أوهو الإله نفسه .

ولقد كان لكل إقليم من أقاليم مصر إله خاص يعبده أهل الإقليم ويعتقدون فيه أنه يملك الخير والشر . وتوجد فى المتحف المصرى بالقاهرة صور لبعض هذه الآلهة المحلية منقوشة على بعض الآلات الموسيقية التى تستخدم ضمن إجراءات العبادة ،

ومثال ذلك صورة آلهة « باسـت »[1] وهى تأخذ شكل رأس قطة منقوشة على اليد المعدنية لآلهة السيستر SiSTRUM وهى آلة موسيقية إيقاعية تستخدم فى مصاحبة التراتيل الدينية داخل المعبد، وبجانب الآلهة المحلية التى كان نفوذها يقتصر على مناطقها التى تعبد فيها، اعتقد المصريون القدماء أن هناك آلهة كونية عالمية مثل الإلهة « نيوت » NUT إلهة السماء و « جب » GEB « إله الأرض وشو SHU إله الهواء « وتفنوت » TEFNUT آلهة الندى أى « الهـواء والـرطـوبـة » « رع » RA إلـه الشمس، « وأوزيريس » OSIRIS إله الخلود، وحابى HAPI « إله النيل » و « نون » NUN إله المحيط ولقد اعتقد المصريون القدماء أن الإله « أوزيريس » هو الذى علمهم تقديس القوانين والحياة فى مجتمع إنسانى نبيل، وهو الإله الذى جاء ذكره فى الروايات المصرية القديمة بأنه الإله الذى خلص المصريين من الفاقة ومن الحياة الوحشية وأنه هو الذى أعطاهم القوانين وعلمهم كيف يبجلون الآلهة وحين أخذ يجوب كل الأرض فقد بدأ يمدن أقوامها دون أن يلجأ فى حالة واحدة إلى قوة السلاح. وإنما هو قد أخضع العامة بأحاديثه السلسة والرقيقة مجملا إياها بكل المفاتن الخلابة التى للشعر والموسيقا. وقد جاء فى كتابات المؤرخ اليونانى « بلوتارك » أنه طبقا لما تقرره رواية مصرية قديمة فإن اكتشاف فن الموسيقا يعود إلى « مانيروس » MANERDS وهذا الاسم يعنى عند المصريين القدماء « ابن الخالد أو ابن الأبدية ». كما كان المصريون القدماء يدعون « حورس » باسم إله الشعر والنغم. وهكذا اعتقد المصريون القدماء أن الموسيقا ظاهرة سماوية يحكمها قانون التناغم والتناسق المحكم الذى يحكم حركة الأجرام السماويةالمتناهية الدقة فى تناغمها وتناسقها.

— وفى ضوء إعتقاد المصريين القدماء بأن حياتهم الدنيوية فى الأرض وحياتهم الكونية فى السماء هما من خلق الآلهة الكونية وفى وقتها إله الشمس « رع » فقد أصبح المعبد المصرى القديم مركزا للعبادة والحكم منذ تم توحيد قطرى وادى النيل (الوجه البحرى والوجه القبلى) تحت حكم الملك « مينا » حوالى سنة ٣٢٠٠ ق. م. وكان الكهنة فى المعبد يمثلون الصفوة المثقفة التى يناط بها الحفاظ على الإبداع العلمى والفنى والثقافى وتطويره وتلقينه للنشء. ولقد إرتبطت الموسيقا باجراءات المراسم اليومية المقدسة فى المعبد، وكانت علما له علاقة بعلم الفلك وهكذا أصبحت الموسيقا فنا كونيا نابعا من العقيدة الدينية الكونية للمصريين القدماء وخادما لها فى نفس الوقت.

وكان أحد الكهنة يتخصص فى أداء الموسيقا فى المعبد وهو الكاهن « خريجات » أى الكاهن المرتل، فهو يقوم بأداء التراتيل فى مناسبات العروض الدينية داخل وخارج المعبد، وكان يسمى كاتب « الكتاب المقدس » وكان يعد من علماء الأدب القديم.

— وقد بنى المصريون القدماء معابدهم، لتكون مقرا وسكنا للآلهة، وأعطوا للمعبد اسم « بيت الإله »، وفى هذا البيت يوضع تمثال الإله الذى تؤدى له الطقوس الدينية. ويشتمل المعبد على حجرات للكهنة وحجرات للتطهير وحجرات للملابس وآخرى للأضحية وحجرات خاصة للمنشدين والرقصات وحجرات أخرى لحفظ الآلات الموسيقية. وضمن التكوين المعمارى للمعبد يوجد فناء مخصص للعروض الموسيقية والراقصة المقدسة. ولكل معبد فرقته الموسيقية والراقصة المتخصصة فى الخدمة الدينية فيه، كما توجد مثل هذه الفرق أيضا فى بيوت الأمراء للترفيه وإدخال السرور على الأمير وأسرته. والموسيقا فى الدولة المصرية القديمة[2] على وجه الخصوص كانت هادئة ذات أنغام خافتة[3] تعكس روح التدين سواء أكانت فى خدمة طقوس العبادة داخل المعبد أوكانت فى خدمة الترويح عن النفس فى بيوت الأمراء. وكانت الفرقة الموسيقية تتكون من المغنى وعازف الهارب وعازف الناى وعازف الأرغول، ولقد تكونت هذه الفرقة الموسيقية فى الدولة المصرية القديمة وهى أقدم أوركسترا فى تاريخ البشرية[5].

— ومن بين الطقوس المصرية « الموسيقية الراقصة » طقس تحدث عنه الفليسوف اليونانى « افلاطون » الذى زار مصر ودرس اللاهوت فى معابدها - هذا الطقس هو « رقصة النجوم » التى قال عنها « افلاطون » أنها لا بد أن تكون من إبداع الإله. إن التصميم الفنى لهذه الرقصة ليس كطقوس التوسليه المعتادة التى يتوسل فيها الكهنه لطلب المساعدة من الإله، إنما هو يشير إلى موضوع مختلف هو تجسيد صورة « النظام الكونى » فى شكل رقصة ايمائية تؤدى عادة فى فناء المعبد أمام الكهنة والأمراء فقط وليس أمام

---

(١) الالهة « باست » هى معبودة أهالى اقليم « الزقازيق » بلدة « تل بسطة » حاليا. وتأخذ شكل القطة واسمها يتكون من مقطعين هما « با » ومعناها روح و « إست » ومعناها « إزيس » وبهذا فإن معنى الاسم هو « روح إيزيس » والالهة « إيزيس » يراها المصريون القدماء دائما وسط الموسيقين محبة للغناء والرقص تجد فيها بهجتها وسعادتها فأطلقوا عليها اسم « الهة الخير » - وتقول بعض « متون الأهرام » إن الاله « رع » إله الشمس كان له سبعة أرواح، تمثلت فى القط الذى اعتبر مظهرا من مظاهر الشمس « رع » على الأرض. كما لاحظ المصرى القديم أن حدقة عين القط تتسع رويدا رويدا مع دورة القمر يوميا حتى ليلة نصف الشهر ثم تأخذ فى الإنكماش إلى آخر الشهر ولذلك إعتبر المصرى القديم « القط » رمزا للقمر أيضا.

(٢) الدولة المصرية القديمة تشتمل على ست أسرات ملكية وتنقسم إلى قسمين - يشتمل القسم الأول على الأسرتين الملكتين الأولى والثانية ويسمى « العهد القديم » ويبدأ من سنة ٣٢٠٠ إلى ٢٧٧٨ق. م ويتكون القسم الثانى من الأسرة الملكية الثالثة حتى الأسرة السادسة ويسمى « عصر الأهرام » ويبدأ من سنة ٢٧٧٨ إلى ٢٢٧٠ ق. م.

(٣) إن أوتار آلة الهارب المصرية القديمة كانت تصنع من « لون النخيل » ولذلك أصواتها خافتة، وكذلك كانت طبيعة أصوات آلة الناى وكذلك آلة الأرغول التى كانت تعطى الصوت المنخفض فى قرار النغم والذى يستمر بدون انقطاع ويسمى « صوت الأرضية ».

الجمهور . ويعتقد الكاتب « كيرستين » فى كتابه ، « الرقص » - تاريخ مختصر للرقص المسرحى الكلاسيكى - يعتقد أن « رقصة النجوم » التى تحدث عنها « أفلاطون » هى بناء فنى من ابتكار الكهنة المتخصصين فى علم الفلك فى المعبد . وتؤدى الرقصة فى شكل حلقة دائرية من الكهنة حول المذبح الذى يمثل « الشمس - رع » ، ويتحرك الكهنة فى ملابسهم البراقة فى إيقاع موسيقى منتظم من الشرق إلى الغرب وهم يؤدون إشارات بأيديهم تعبر عن أشكال الأبراج السماوية ، وبعد أداء الحركة الإيقاعية كل مرة فى شكل دائرة يقف الكهنة عن الحركة لحظات قصيرة للتعبير عن ثبات واستقرار فى الأرض فى إطار حركتها الإيقاعية الكونية المنتظمة فى تكرارها الأبدى . وهكذا إعتمدت « رقصة النجوم » فى بنائها الفنى على أداء الحركات الإيمائية فى إيقاع موسيقى دائرى منتظم مع مصاحبة أداء الحركات التشكيلية التى يؤديها الكهنة بأيديهم تعبيرا عن أشكال الأبراج فى وجودها الكونى دائم الحركة حول « الشمس - رع » حيث تمثلت الشمس على شكل مذبح أقيم فى مركز حركة الكهنة الدائرية .(٤) وبجانب التعبير عن العقيدة الكونية لدى قدماء المصريين بالرقص المقدس . فإن الكهنة يؤدون طقوسا يومية فى شكل أناشيد يرتلونها فى خدمة الإله المقيم فى المعبد . وتتنوع التراتيل الموسيقية تبعا لتنوع الطقوس الدينية التى يؤديها الكهنة بحسب تخصصهم ضمن موكبهم فى المعبد إلى « الناووس » لتقديم القرابين وأداء الخدمه المقدسة إلى « قدس الأقداس » . ومن هذه التراتيل ترتيلة « إيقاد النور » أى إشعال النار فى المباخر ، وترتيلة « حمل المباخر » «وترتيلة » السير إلى باب قدس الأقداس ، وترتيلة « فض الأختام التى على باب قدس الأقداس » ، وترتيلة « فتح باب الناووس » ، وترتيلة « تقبيل الأرض أمام تمثال الإله » . وكان الكاهن يقوم بحرق البخور عند فتح باب الناووس ، وينحنى أمام قدس الأقداس مع مصاحبة الأناشيد . وبجانب تخصص بعض الكهنة فى أداء الوظائف الموسيقية الدينية فى المعبد ، تخصص فى أداء تلك الوظائف أيضا عدد من الكاهنات وكن يستخدمن الآلة الموسيقية المعدنية الإيقاعية التى سبق أن ذكرناها وهى « آله السيستروم » التى تستخدم فقط فى مصاحبة أداء الطقوس الدينية . ولهذه الآلة الموسيقية قيمة دينية عالية ولذلك هى مرتبطة دائما - فى إعتقاد المصريين القدماء - باسم الآلهة ، وتوضح لنا ذلك بردية ويرجع تاريخها إلى حوالى القرن الرابع قبل الميلاد وهى تحتوى على أغانى للالهتين الشقيقتين «إيزيس ونفتيس» ISIS & NEPHTHYS » وتحتوى أيضا على نص بأن « أوزيريس » OSIRIS إله الخلود لقب بعازف السيستروم الأمين » .

والواضح من الوثائق التاريخية ضمن آثار « طيبة » أنه وجد فى هذه المدينة تأثير الموسيقا فى ممارسات الأميرات الملكيات المقدسات زوجات الإله آمون للطقوس الدينية حيث تضمنت واجباتهن الدينية فى المعبد أن يعزفن على آلة السيستروم أمام الإله . ونجد أيضا فى المعبد الصغير للملكة « نفرتارى » بجوار معبد أبى سمبل الكبير مناظر دينية نرى فيها الملك وزوجته يؤديان الطقوس اللازمة للالهة « حتحور » حيث يقوم الملك بحرق البخور بينما تقوم الملكة باعتبارها الكاهنة الأولى بعزف الإيقاعات الموسيقية على آلة السيستروم وهذه الآلة الموسيقية كما سبق أن ذكرنا مقدسه وينقش على مقبضها المعدنى صورة الإلهة « باست » معبودة منطقة الزقازيق التى تأخذ شكل القطة . وينقش على نفس الآلة الموسيقية أيضا صورة رأس البقرة التى تمثل الالهة « حتحور » لاستخدامها فى معبد دندرة - محافظة قنا - وهو مقر عبادة « الالهة « حتحور » - وتوجد فى معبد دندرة غرف خاصة لطقوس التطهير وحفظ الآلات الموسيقية التى كانت تستعملها الكاهنات من النساء اللاتى كن يعرفن ويقمن بالرقص والغناء مع العزف الإيقاعى على آلة السيستروم فى مهرجان « الالهة حتحور » وهى ربة السماء والمرأة والحب والجمال عند قدماء المصريين وهى التى أطلق الإغريق عليها اسم « إفروديت » .

— ولقد كانت آلهة المصريين القدماء تتكون من مجموعات ثلاثية تضم كل مجموعة « الإله الأب والآلهة الأم ، والإله الإبن » - وكانت مجموعة الثالوث الإلهى المقدس فى طيبة تتكون من « الإله آمون ، والإله « موت » ، والإله الإبن « خنسو»(٥) . وكان للموسيقا دور مهم فى المواكب الدينية الاحتفالية التى كانت تقام بمناسبة أعياد آلهة المصريين القدماء ، وما زالت مظاهر هذه الاحتفالات القديمة والآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد المستخدمة فيها باقية ومستخدمة فى احتفالات المصريين بموالد القديسين وأولياء الله الصالحين . وسنتناول فى ضوء المقارنة تقديم شرح لإحتفال المصريين القدماء بعيد « إيبت » فى مدينة طيبة ، واحتفال المصريين فى الوقت الحاضر بمولد الشيخ «يوسف أبو الحجاج » فى نفس المدينة التى تسمى الآن « الأقصر » .

الاحتفال بعيد « إيبت » :

(٤)كانت الرسومات والنقوش الحائطة الفرعونية تصور الواقع الموسيقى حرفيا فى حالة الغناء أو العزف وذلك لاعتقاد المصريين القدماء بأنهم سيستخدمون أدواتهم مرة ثانية عندما ينتقلون إلى الخلود فى السماء وفى الرسوم الخاصة بآلة الهارب والعود وطريقة العزف عليهما كذلك فى تصنيع آلات نفخ مماثلة للآلات التى تم الحصول عليها من المقابر الفرعونية تمكن الباحث الموسيقى الألمانى « هانز هيكمان » من التعرف على المسافات الموسيقية بين درجات أنغام السلم الموسيقى المصرى القديم الذى مر بمرحلة السلم الخماسى المنظمات ثم السلم الكامل وهو الثمانى النغمات .

(٥) هذا الثالوث الإلهى TRIAD انتقل بصورة مختلفة فى العقيدة المسيحية شكل فى التوحيد « الأب والابن والروح القدس إله واحد » . والكنيسة القبطية الأورثوذكسية تؤمن بالطبيعة الواحدة للسيد المسيح . انظر كتاب تطور الفكر والدين فى مصر القديمة تأليف : جيمس هنرى .

إيبت «هو اسم آلهة « الحبالى والولادة » . ولهذا الالهة معبد يقع فى إطار معبد الكرنك الكبير وهو مقر الثالوث الإلهى المقدس الذى يضم (الإله آمون ، والالهة موت ، والإله خنسو) . وكانت عادة الملك « الإله » أن يجتمع بالملكة « الالهة » فى عيد أول السنة الجديدة فى معبد الأقصر الذى أطلق علية اسم « إيبت رسيت » أى الحريم الجنوبى لآمون . وهكذا كان يخرج الإله آمون من مقره بمعبد الكرنك متجها إلى معبد الأقصر فى موكب احتفالى مقدس ليجتمع بالملكة الإلهة لينجب نسلا إلهيا .

— وتوجد نقوش فى بهو أعمدة الملك أمنحتب الثالث فى معبد الأقصر ترجع إلى عهد الملك « توت عنخ آمون » توضح لنا تفاصيل إحتفال هذا الملك ممثلا للإله آمون فى رحلته من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر للإقامة فيه بعض الوقت خلال الشهر الثانى من العام الجديد - فصل الفيضان - وهو شهر بابة[٦] . ويبدأ الاحتفال طبقا للصور المنقوشة فى معبد الأقصر بتقديم القرابين للثالوث الإلهى لمدينة طيبة المكون من « آمون وموت وخنسو » ، كما ترى فى النقوش صورة القرابين فى مقصورات بها تماثيل الثالوث الإلهى وأمامها الملك « توت عنخ آمون » وهو يحرق البخور ، ثم يخرج الكهنة فى شكل أربع فرق يحملون على أكتافهم قاربا يحتوى فى وسطه على « ناووس » بداخلة تمثال من الخشب « للإله آمون » وقوارب أخرى بها « آلهة موت » و « الإله خنسو » ، ويتجه الكهنة وهم يحملون هذه القوارب إلى الشاطىء الشرقى للنيل . وأمام كل مركب حملة المراوح وأمام حملة المراوح يمشى حارق البخور وفى يده مبخرة يتصاعد منها الدخان الذى تشيع منه رائحة مقدسة[٧] .

ويتقدم الموكب عازف النفير[٨] وعازف الطبل بينما يسير فرعون « الملك » خلف الموكب الرئيسى الذى يحمله الكهنة وهو موكب « الإله آمون » وعندما يصل الموكب إلى النيل يضع الكهنة المراكب المقدسة على ظهر مراكب كبيرة راسية على الشاطىء ثم يبدأ الموكب النهرى متجها نحو معبد الأقصر ، بينما يشاهد موكب آخر فى الطريق البرى الموازى للنيل يضم فى المقدمة كاهنا وكاهنه يعزفان الإيقاع الموسيقى بآلة السيستروم والكاسات النحاسية يليهم الجنود فى صفوف منتظمة بحرابهم ودروعهم ومن بينهم فصيلة حملة الأعلام وأمامها عربتان ملكيتان ، وفى آخر الموكب يسير الكهنة ومعهم عازف على آلة العود ، وخلف كل هؤلاء تسير الجموع الغفيرة من أهالى طيبة والبلدان المحيطة بها وهم يغنون ويرقصون إحتفالا « بآمون » يتقدمهم كاهن يغنى نشيدا تمجيدا « للإله آمون » بينما الأولاد الصغار يصفقون فى فرح وهم يصيحون « يا آمون يا آمون » ، وعندما يصل الموكب النهرى إلى الشاطىء المقابل لمعبد الأقصر ، يحمل الكهنة المراكب المقدسة ويخرجون بها من المواكب الكبيرة يتقدمهم عازف النفير وعازف الطبول ويدخلون معبد الأقصر بين هتافات الأهالى وتهليلهم بينما يقف عند باب معبد الأقصر عدد من الكاهنات والمغنيات والراقصات . وبعد دخول المواكب المقدسة إلى المعبد يدخل الأهالى يقدمون القرابين (للثالوث الإلهى المقدس) ويلتمسون منه البركة . وخارج المعبد يقضى الأهالى طيلة اليوم يشربون النبيذ ويأكلون الأطعمة التقليدية فى فرح وغناء ورقص داخل خيم تقيهم حرارة الشمس . وكانت إدارة المعابد فى مثل هذه الأعياد توزع القرابين التى وردت للمعبد على الفقراء حتى يكون الفرح شاملا والسرور يملأ قلوب الجميع .

— إن الموسيقا فى الموكب الاحتفالى بعيد « إيبت » أخذت شكل الإنشاد الفردى الذى يؤديه الكاهن كما أخذت شكل الإنشاد الجماعى الذى يؤديه الأهالى ، ذلك بجانب أداء الرقصات بمصاحبة الأغانى والآلات الموسيقية المستخدمة وهى الطبلة ذات الجانبين والعود والنفير ، ويهمنا أن نوضح أن الموسيقا المستخدمة فى أن هذه الاحتفالات ذات طبيعة مقدسة ذلك لأن المصرى القديم كان يعتقد أن الصوت الموسيقى ظاهرة إلهية ولذلك إستخدم بعض الآلات الموسيقية لتصاحب الملك المؤله فى الأرض وهو فى موكبة الذى يحمله عند وفاته ، ليسبح به فى رحلته فى الفضاء صعودا إلى السماء ، ليستقر مع إله الشمس « رع » فى حياة الخلود . وكان المصرى القديم يعتقد أن وجود الآلة الموسيقية ضمن محتويات المركب التى تصعد بالملك الإله إلى السماء ، إنما لها قوة سحرية تساعد على تذليل العقبات التى قد تعترض هذه المركب فى رحلتها الكونية إلى العرش الكونى للإله « رع » - ويوجد نص مصرى قديم يشير إلى أن الملك الميت كان ينشد أنشودة سحرية فى حمد إله الشمس « رع » من شأنها أن تسهل الطريق إلى صداقة كاملة مع هذا الإله . هذا وإن آلات الإيقاع مثل آلة السيستروم والأجارس والكاسات كانت أهم الآلات الموسيقية ذات القوة السحرية التى كان يختار منها ما يصاحب الملك فى رحلته بمركب الشمس إلى السماء . ولا زالت هذه الآلات الموسيقية مستخدمة حتى الآن فى إجراءات العبادة فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية .

---

(٦) شهر بابة « هو الشهر الثانى بعد شهر « توت » وهو الشهر الأول الذى تبدأ به السنة القبطية .

(٧) يذكر فى (دسقولية الباب ٣٨) من كتاب الدسقولية الذى تحدد زمن استخدامة ككتاب طقسى فى الكنيسة القبطية بمنتصف القرن الثانى - يذكر رفع البخور كطقس عالى الكرامه جدا ، فقد نصت الدسقولية أن الذى يبخر الهيكل هو الأسقف بنفسه وليس الكاهن ، فبعد ما يدور حول المذبح ثلاث دورات معطيا الكرامة للثالوث المقدس يسلم المبخرة للكاهن ليطوف بها الكنيسة . (كتاب دراسات فى التقليد الكنسى - رسالة بيت التكريس بحلوان - الكتاب الرابع) .

(٨) النفير هو آلة نفخ معدنية (من الدهب والفضة) وجدت فى مقبرة « توت عنخ آمون » .

كما أن الكاسات النحاسية وآلات الطبل الكبير بصفة عامة وآلات الدفوف المستديرة على وجه الخصوص ما زالت تستخدم حتى الآن كآلات ذات طبيعة مقدسة فى مواكب الطرق الصوفية الاسلامية . كما أن إنشاد ألحان السيرة النبوية فى القرية المصرية ما زال يؤديه المنشد بمصاحبة الكاسات المعدنية وآلة « السلامية » وهى نوع من آلة الناى مصنوعة من أنبوبة من « الغاب » قطر فوهتها أكبر من قطر فوهة آلة الناى ، كما أن آلة السلامية بها ستة ثقوب لإصدار درجات أنغام اللحن بينما آلة الناى بها سبعة ثقوب لإصدار هذه الألحان . ومن قديم الزمن فإن آلة السلامية وغيرها من الآلات المصنوعة من شجيرة « الغاب » التى تنتمى جميعها إلى « آلة الناى » وهى آلات موسيقية ذات طبيعية دينية موروثة منذ التاريخ المصرى الفرعونى ، حيث كانت آلة الناى آلة موسيقية يعزف عليها الإله ، وتوجد لوحة قديمة موجودة فى متحف أكسفورد يرجع تاريخها إلى سنة ٣٠٠٠ ق . م وفى هذه اللوحة نقوش تصور « الإله » فى شكل الحيوان « ابن آوى » يعزف على آلة الناى بينما الزرافات وحيوانات أخرى ترقص على أنغام الناى - والمعروف أن الحيوان « ابن آوى » كان يرمز إلى إله مصرى قديم هو « إله الغرب » حيث تغرب الشمس .

هكذا كانت الموسيقا ظاهرة صوتية كونية إعتقد الإنسان المصرى القديم أنها من إختراع الإله وأن الإله « تحوت » كاتب الألهة ومقسم فصول السنة ومعلم العلوم هو الذى اخترع الموسيقا كما اعتقد الإنسان المصرى القديم فى ضوء تقديسه لظاهرة الصوت أن الجسم العادى المادى للميت يمكن أن يتحول إلى صوت بإرادة الإنسان .

الاحتفال بمولد الشيخ « يوسف أبو الحجاج » :

إن الاحتفال بمولد الشيخ « يوسف أبو الحجاج » يبدأ من مسجده الذى يقع على الجناح الشرقى لبهو الأعمدة الذى بناه « رمسيس الثانى » بمعبد الأقصر ، وداخل المسجد يوجد ضريح الشيخ « يوسف أبو الحجاج » وفوق الضريح يوجد مركب معلق مزدان بالألوان ، وهو المركب الذى يحمله جماعة من بعض أعضاء الطرق الصوفية[٩] بعد آدائهم الصلاة ويضعونه على عربة ويربطونه بالحبال ثم يسحبونه ويسيرون به فى موكب يضم جنود الجيش والبوليس ومشايخ الطرق الصوفية[١٠] وهم ينشدون أناشيد الأذكار بمصاحبة الدفوف بينها جماعات من الأهالى من مدينة الأقصر والبلاد المجاورة يؤدون تمجيدا للشيخ « يوسف أبو الحجاج »[١١] .

وكانت مركب هذا الشيخ التى كان رجال الطرق الصوفية يحملونها فى الموكب إحتفالا بمولده ، هى التى كانت تنقله من مسجده بمعبد الأقصر إلى مكة المكرمة لأداء فريضة الحج[١٢] بمصاحبة الأناشيد الصوفية التى يؤديها أعضاء الطريقة الدندراوية) .

— فى ضوء المقارنة السابقة بين إجراءات الإحتفال بعيد الإله آمون فى طيبة المعروفة بعيد « إيبت » واجراءات الإحتفال بمولد الشيخ « يوسف أبو الحجاج » فى مدينة الأقصر يتبين لنا أن التقاليد الموسيقية فى الاحتفالين متشابهة مع اختلاف فى العقيدة الدينية ، وأن الآلات الموسيقية وأشكال الإنشاد التى كانت مستخدمة فى إحتفال المصريين القدماء بعيد « إيبت » هى نفس الآلات وأشكال الإنشاد التى يستخدمها المصريون الآن فى إحتفالهم بأعياد القديسين المسيحيين أو فى إحتفالهم بموالد أولياء الله الصالحين المنتشرة أضرحتهم فى مختلف أنحاء مصر ، ذلك بجانب أن الآلات الموسيقية الإيقاعية ذات الطبيعة المقدسة التى كانت تستخدم فى المعبد المصرى القديم قد إنتقل إستخدمها إلى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ، كما إنتقلت إلى نفس الكنيسة تقاليد الألحان الفرعونية فى إطار الطقوس الجديدة الملائمة للعقيدة المسيحية فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية .

ثانيا : الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية وعلاقتها بموسيقا المعبد اليهودى القديم فى مصر

كانت مدينة الإسكندرية فى بداية دخول المسيحية إليها على يد الرسول مرقس الذى أسس كنيسة الإسكندرية سنة ٦٢ ميلادية - مركزا عالميا لعلوم وفنون الحضارة المصرية القديمة ومجمل حضارات البحر الأبيض المتوسط فى ظل حكم اليونانيين البطالسة لمصر الذى بدأ سنة ٣٠٤ ق . م .

وكان « العهد القديم » قد ترجم فى مدينة الإسكندرية من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية بناء على طلب الحاكم اليونانى البطلمى لمصر « بطليموس فيلاد لفوس » حوالى سنة ٢٨٢ ق . م . وقام بهذه الترجمة اثنان وسبعون حبرا من أحبار اليهود . ومع انتشار المسيحية فى الإسكندرية قام العلامة « بنتينوس » رئيس

---

(٩) هذا المشهد مشابه لمشهد الكهنة وهم يحملون المركب وبها تمثال « الإله آمون » فى الأحتفال بعيد « إيبت »فى مدينة طيبة « الأقصر حاليا » .

(١٠) الطريقة الصوفية الرئيسية فى محافظة قنا والتى تشمل مركز الأقصر هى « الطريقة الدندراوية » .

(١١) يقابل ذلك النشيد - نشيد تمجيد الإله آمون الذى كان يؤدية الكاهن فى عيد إيبت - فى الموكب من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر .

(١٢) بينما كانت المركب تحمل الشيخ « يوسف أبو الحجاج » إلى مكة لأداء فريضة الحج ، فإن مركب الإله آمون فى عيد « إيبت » كانت تنقله من مقره بمعبد الكرنك إلى الحريم الجنوبى بمعبد الأقصر لينجب نسلا اليها . أما الأناشيد الصوفية الدندراوية فهى فى شكلها النغمى والايقاعى قديمه ومستخدمة حتى الآن فى أغانى أهالى واحة سيوة ، والمعروف ان واحة سيوة كانت أيضا مقرا لعبادة الإله آمون حيث توج « الإسكندر الأكبر » إبنا للإله آمون فى معبد آمون فى واحة سيوة .

المدرسة اللاهوتية فى الإسكندرية فى أواخر القرن الثانى الميلادى بمساعدة تلاميذه وفى مقدمتهم « أكليمنضوس الاسكندرية » بترجمة الكتاب المقدس من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية . ولقد إزدهرت فى مدينة الإسكندرية البحوث الفلسفية واللاهوتية ومن بينها علوم الموسيقا المرتبطة بالفلسفة واللاهوت وعلوم الفلك التى نقلها فلاسفة اليونان القدماء من معابد مصر ، ومن أهم هؤلاء الفلاسفة الفيلسوف والعالم الرياضى والفلكى « فيثاغورس » الذى عاش فى الحقبة بين سنة ٥٨٠ ، ٥٠٠ ق . م . وزار مصر حيث درس علوم الفلك والموسيقا واللاهوت فى معابد مصر لمدة اثنين وعشرين عاما وأصبحت هذه الدراسات الموسيقية الفلكية واللاهوتية فيما بعد هى الدراسات الأساسية لعلماء الموسيقا والفلسفة فى مدرسة الإسكندرية[١٣] ، وأساسا لتطوير علوم الموسيقا فى أوربا لقرون طويلة بعد الميلاد بفضل علماء الحضارة الإسلامية الذين نقلوا إلى أوربا - فى العصور الوسطى - علوم اليونان الموسيقية الفلكية مع إضافات نظرية من إبتكارهم إليها .

ولم يكن أبناء الشعب المصرى الأوائل الذين دخلوا فى الديانة المسيحية على دراية أو احتكاك بالدراسات الموسيقية النظرية والفلسفية التى كان يتناولها علماء مدرسة الإسكندرية فى ضوء دراساتهم للتراث الموسيقى العلمى واللاهوتى الذى ورثوه من المعبد المصرى القديم . وإنما كانت الجماهير المصرية فى بداية إعتناقها للمسيحية على دراية عملية بالأناشيد الطقوسيه التى كانت مستخدمة فى المعبد الفرعونى وأنواع الموسيقا المتداولة بين أبناء الشعب المصرى خارج هذا المعبد . وجميع هذه الأنواع الموسيقية كانت تستخدمها أيضا جماعات اليهود المتنسكه التى كانت مقيمة فى مدينة الإسكندرية وأنحاء أخرى من أقاليم مصر . وكان من بين هذه الجماعات علماء من اليهود مشتغلين بالعلوم والفلسفة واللاهوت وعلى دراية بما يجرى فى هذا المجال فى مدرسة الإسكندرية ، وهؤلاء العلماء هم الذين ترجموا « العهد القديم » من اللغة العبرانية إلى اللغة اليونانية كما سبق أن ذكرنا . وذلك ما جعل الباحثين الموسيقيين الأوروبيين يذكرون فى دراساتهم التاريخية أن الكنيسة المسيحية منذ مراحل تكوينها الأولى قد أخذت تقاليدها الموسيقية التعبدية من المعبد اليهودى . وقد أغفل هؤلاء الباحثون الموسيقيون تناول مراحل تاريخية أقدم من المعبد اليهودى إنتقلت فيها الموسيقا الدينية من مصر الفرعونية إلى طقوس العبادة اليهودية كما شاع إستخدامها فى الديانة اليونانية القديمة قبل دخول المسيحية فى اليونان فى القرن الأول الميلادى . فمن المعروف تاريخيا أن جماعات قبائل اليهود قد عاشت فى مصر لأجيال طويلة ومن أبناء هذه الجماعات ولد النبى « موسى عليه السلام » ، ومعروف فى التاريخ أنه نشأ وتربى فى البلاط المصرى الفرعونى ، واكتسب كثيرا من المعارف المدنية والعسكرية والسياسية واللاهوتية بحكم وجوده فى البلاط الملكى المصرى[١٤] ، كما تعلمت جماعات اليهود التى عاشت على مدى أجيال طويلة فى مصر كثيرا من الأسس العلمية التطبيقية فى الزراعة والبناء والحرف اليدوية والفنون ومن أهمها الموسيقا ، كما تأثروا كثيرا بأفكار وطقوس العبادة المصرية القديمة التى كانت تمثل مرحلة تمهيدية لرسالة التوحيد التى جاءت فى شكل إلهام مع « أخناتون »[١٥] . ثم جاءت فى شكل « وحى إلهى » مع النبى موسى عليه السلام وكان من آمن بها وهم « كهنة فرعون » .

وتوضح لنا المزامير فى « العهد القديم » إستخدام اليهود أنواعا من الآلات الموسيقية فى مصاحبة الإنشاد بالصوت البشرى فى الطقوس الدينية ولقد تعلم اليهود فى أثناء إقامتهم فى مصر العزف على الآلات الموسيقية المصرية مثل « الهارب والعود » ، كآلات موسيقية وتريه وآلات النفخ مثل المزامير (النفخ والناى) والآلات الإيقاعية مثل « الكاسات والدفوف والمصفقات » . ومع خروج النبى موسى علية السلام وجماعات اليهود من مصر نقلوا معهم الآلات الموسيقية وألحان الأناشيد الدينية ومنها أناشيد « إخناتون » التى يرى الباحثون فى تاريخ الأديان أن اليهود طوعوا مضامين نصوصها لأهدافهم الدينية ، وهذا واضح فى « مزامير داود » التى جاءت بعد « إخناتون » بحوالى ألف سنة وواضح فى سفر الخروج ما يشير إلى إنشاد اليهود للترانيم والعزف على الدفوف عند خروجهم من مصر[١٥] .

وإذا كانت جماعات اليهود التى استقرت فى مصر قد استخدمت التقاليد الموسيقية المعبدية المصرية فى العبادة اليهودية ، إلا أنه من

---

(١٣) « بطليموس كلوديوس » عالم جغرافى رياضى موسيقى فلكى أمضى حياته العملية والعلمية فى الإسكندرية وهو الذى أضاف إلى أسماء المقامات الموسيقية اليونانية أسماء المقامات الموسيقية التى كانت شائعة فى البلاد الخاضعة للإمبراطورية اليونانية ومنها مصر . ومن أهم مؤلفاته مؤلفة الموسيقى تحت عنوان « الهارمونيات » ، وهو يتكون فى ثلاثة مجلدات تضم دراسة نقدية لنظرية « فيثاغورس » الذى درس الموسيقا فى مصر قبل إنشاء مدرسة الإسكندرية .

(١٤) العهد القديم - سفر الخروج رقم ١٥ (الرب يملك الدهر والأبد . فإن خيل فرعون دخلت بمركباته وفرسانه إلى البحر . ورد الله عليهم ماء البحر . وأما بنو إسرائيل فمشوا على اليابسة فى وسط البحر . فأخذت مريم النبيه أخت هرون الدف بيدها . وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص . واجابتهم مريم « رنموا » للرب فإنه قد تعظم . الفرس وراكبه طرحهما فى البحر) .

(١٥) إخناتون هو أمينحتب الرابع ١٣٧٩ - ١٣٦٢ ق . م) نادى بإله واحد يسيطر على العالم بأسره ولا شريك له وتتمثل قوته فى قرص الشمس المضىء المتوهج « آتون » ولذلك غير اسمه من « أمنحتب » ومعناه « آمون راض » الى اسم « اخناتون » ومعناه « أتون راض » وحرم عبادة الاله الجديد « آتون » فى شكل تماثيل ، قائلا أنه كائن فى كل شىء ، ونظم الأناشيد فى مدحه قائلا (حين تستريح تغدو الأرض فى ظلام كأنها ميتة ، وتخرج الأسود من كهوفنا ، والثعابين من أوكارها ، وتصمت الأرض صمت القبور ، حتى تقذف بسهامك فيتمزق الظلام ، ويستيقظ الناس فيغتسلون ، ويرفعون أيديهم ليعبدوا إشراقك ، ثم تنهمك الأرض كلها فى العمل . . .)

المهم أن نوضح أن الآلات الموسيقية وعناصر السلالم الموسيقية ، وكثيرا من أشكال الإنشاد التى استخدمت فى مصر القديمة كانت ابتكارا وإبداعا متفاعلا متبادلا والتأثير بين الحضارة القديمة وحضارة بين النهرين « العراق » وحضارة منطقة الشام (سوريا ولبنان وفلسطين) وحضارات الشرق الآسيوى من فارس مرورا بالهند حتى الصين . وكان التنوع الموسيقى فى بلدان هذه الحضارات ينعكس فى أساليب الأداء والتصور الموسيقى ولكن درجات التشابه فى هذا التنوع كانت وما زالت أكثر من درجات الاختلاف . ولقد بلغ استخدام اليهود للآلات الموسيقية ذات الأصول المصرية القديمة خصوصا آلة (الناى) قمة ازدهاره فى عهد النبى « داود » وتوجد حتى الآن فى مصر « آلة ناى » تسمى « عقلة داود » مستخدمة فى القرية المصرية فى الانشاد الصوفى الإسلامى وكلمة « عقلة » تطلق على القطعة المأخوذة من شجر « البوص » التى تصنع منها آلة الناى . هذا وأن « عقلة ناى داود » طويلة لكى تعطى طبقة منخفضة تسمى « قرار » وهى مأخوذة من « الناى الطويل » الذى استخدم فى مصر مما يؤكد استخدام المصريين القدماء لطبقات الصوت المنخفضة «القرار» فى ألحانهم الدينية فى المعبد[١٦] . وهكذا فلقد أخذ اليهود استخدام طبقة [١٧] القرار فى إنشاد المزامير والنصوص الدينية الأخرى فى شكل الإنشاد الفردى أو « نتيفونى » أو «التجاوبى »[١٨] من الموسيقا الدينية المصرية القديمة . وأصبحت هذه الأشكال الإنشادية الدينية تراثا موسيقيا مشتركا فى المعبد اليهودى والكنيسة المسيحية والمسجد . ولقد كانت هذه الأشكال الإنشادية شائعة الإستخدام فى كل الكنائس المسيحية فى مصر والعراق وسوريا ولبنان وفلسطين وبلاد شمال أفريقيا وآسيا الصغرى واليونان وروما فى البداية وغيرها من البلدان الأخرى التى انتشرت فيها المسيحية لهجاتها الإنشادية الموسيقية الخاصة النابعة من اللغات المتباينة وأيضا من خصائص التعبير الذاتى المتميز من وجدان شعوب هذه البلدان .

ولما كانت اللغة اليونانية هى السائدة الإستخدام فى أداء نصوص العهد القديم والعهد الجديد ، فقد مرت الكنيسة القبطية بتجربة تطويع ألحانها الطقوسية الموروثة من العهد المصرى القديم لأبعاد الصوت ونبر الايقاع فى اللغة اليونانية كما مرت بنفس التجربة لتطويع ألحانها الموروثة لتتلاءم مع النصوص الدينية المسيحية بعد أن ترجمت من اللغة اليونانية إلى اللغة القبطية ثم إلى اللغة العربية .

ولقد أخذت كنيسة روما تقاليدها الموسيقية فى مراحل نشأتها الأولى من كنيسة سوريا وكنيسة أورشليم وغيرها من كنائس الشرق . كما كونت كنيسة « بيزنطة » وهى مركز المسيحية فى الشرق وعاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية تقاليدها الموسيقية من موسيقات الحضارات القديمة فى حوض البحر الابيض المتوسط . وكانت كنيسة روما تسعى دائما إلى قيادة الكنائس المسيحية فى العالم ، وبذلت جهدا لتوحيد الطقوس الموسيقية على مستوى العالم المسيحى ، وكان ذلك أمرا صعبا خصوصا فى مواجهة السيطرة على الطقوس الموسيقية المستخدمة فى الكنائس المسيحية الشرقية التى تعد المصدر الموسيقى الذى نبعت منه موسيقا الكنيسة .

ولقد بدأت الكنيسة فى إيطاليا بلورة طقوسها الموسيقية الخاصة من صميم الموسيقات الشرقية فى شكل « التراتيل الموقع » الذى ينسب ابداعه إلى « آمبروز » أسقف كنيسة « ميلانو » الذى عاش قرب نهاية القرن الرابع الميلادى . وقد جاء من بعده البابا « جريجور الأكبر » الذى تولى البابوية من (سنة ٥٩٠ الى سنة ٦٠٤م) وهو الذى ينسب اليه أنه وضع أسس المقامات الموسيقية إضافة إلى أسس المقامات التى وضعها الأسقف « آمبروز » وأتخذت أساسا ألحان الإنشاد الكنسى فى العصر الوسيط - ويرى المؤرخ الموسيقى « تيودور فينى » فى كتابه تاريخ الموسيقا أنه من غير المقبول احتمال أن المقامات الموسيقية التى اتخذتها الكنيسة الرومانية أساسا لصياغة ألحانها هى من ابتكار اثنين من رجال الدين هما « آمبروز » و « جريجور الأكبر » ذلك لأن أصول هذه المقامات الموسيقية موجودة فى الموسيقا الاغريقية . ونحن نضيف أن الموسيقا الاغريقية الأقدم من الموسيقا الرومانية مستخلصة من موسيقا

---

(١٦) استخدم المصريون القدماء نوعين من آلة الناى هما آلة الناى القصير - والناى الطويل الذى يعطى طبقة النغم المنخفضة بينما الناى القصير يعطى طبقة النغم الحادة - وتوجد نماذج أصيلة من هذين النوعين فى « الناى » فى القسم الموسيقى بالمتحف المصرى بالقاهرة ،

(١٧) المزمور السادس فى العهد القديم يشير لإمام المغنين بأستخدام الآلات الوترية فى طبقة « القرار » كما أن استخدام طبقة القرار نجده أساسيا فى انشاد القداس فى الكنيسة القبطية حيث يبدأ فى الأنغام المنخفضة ثم يصل بالتدريج إلى الأنغام المرتفعة - تسجيل القداس الباسيلى بإشراف الأستاذ راغب مفتاح - معهد الدراسات القبطية ، كذلك نجد استخدام طبقة القرار أساسيا فى إنشاد الحضرة الصوفية فى المسجد (تسجيل انشاد الحضرة الصوفية طبقا بالطريقة الصوفية الحامدية الشاذلية بمسجد الحسين - بحث تأليف سليمان جميل - الناشر مكتبة الكيلانى عام ١٩٦٩ ويرجع استخدام طبقة قرار النغم كأساس للإنشاد الدينى إلى أن هذه الطبقة النغمية المنخفضة تثير بطبيعتها الصوتية - ذات التردد البربذبى الكمى القليل - تثير فى الانسان الاحساس بالعمق فى الزمن الذى يقابل الإحساس بالعمق فى المكان . ومن هذا الاحساس بالعمق تتجسد لدى الإنسان حالة الاحساس بالرهبة والخشوع وهى الحالة التى تدعم بل تنشىء العلاقة الروحية بين الإنسان وخالقه .

(١٨) الانشاد الانتيفونى هو الإنشاد المتبادل بين مجموعتين من المنشدين ، والانشاد التجاوبى هو الإنشاد المتبادل بين منشد منفرد ومجموعة من المنشدين ويسمى فى الاصطلاح الموسيقى العربى (إنشاد المنشد المنفرد وبطانته) ولقد وجد هذان النوعان من الانشاد داخل المعبد المصرى القديم وخارجه كما سبق أن شرحنا فى احتفالات أهل طيبة « الأقصر » بعيد « ابيت » كما تسجل لنا الوثائق التاريخية وجود هذين النوعين من الإنشاد فى عروض العقيدة « الاوزيرية » التى كانت تمثل فى « أبيدوس » خلال الالف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، وهى تحكى كيف تتأثر أشياء « أوزيريس » وكيف جمعتها أخته وزوجته « إيزيس » ثانية . وهذه الاحتفالات الأوزيرية تشبه فى طقوس الإنشادية الإنتيفونية والتجاوبية والانفرادية احتفالات « آلام المسيح » فى الكنيسة القبطية . أنظر كتاب المسرح المصرى القديم تأليف « اتيين دريوتون » - ترجمة د . ثروت عكاشة - الكاتب العربى للطباعة والنشر عام ١٩٦٧ .

المعبد اليهودى المصرى وأيضا من موسيقا الكنيسة القبطية وجميع هذه الموسيقات مستخلصة أصلا من الموسيقا الفرعونية

فى ضوء هذه الحقائق التاريخية التى تدعمها الوثائق الموسيقية المنقوشة على جدران المقابر والمعابد المصرية القديمة يتبين لنا كيف كان الموسيقى المصرى منذ الدولة المصرية القديمة (٣٢٠٠ - ٢٢٧٠ ق . م) يستخدم الإنشاد الدينى ويقود هذا الإنشاد بإعطاء إشارات بيده توضح للعازفين مسار حركة الألحان صعودا وهبوطا كما توضح المسافات بين درجات النغم وفترات السكوت ، وقد عرفت هذه الإشارات بأنها « التدوين الموسيقى فى الهواء » وتسمى فى الاصطلاح الموسيقى الأوربى « خيرونوميا » ويرى الباحث الموسيقى الألمانى « هانز هيكمان » أن « الخيرونوميا » انتقلت من المعبد المصرى القديم إلى الكنائس المسيحية وارتبطت فى العصر الوسيط بطريقة التدوين المعروفة « بالنوميس » وأن « الخيرونوميا » ما زالت مستخدمة لدى قائد الانشاد فى الكنيسة القبطية ولقد أثبت الباحث « هانز هيكمان » هذه النتائج فى ضوء تحليله لإشارات المغنى المصرى القديم للعازفين على الآلات الموسيقية التى تسجلها النقوش والرسومات الحائطية تسجيلا واقعيا[١٨] ومقارنة هذا التحليل بطريقة الإشارات التى يؤديها أحد قادة الإنشاد الكنسى القبطى المشهورين خلال أربعينات القرن الحالى وهو المعلم « ميخائيل » - ولقد انتقلت هذه الطريقة الإرشادية المؤداه باليد لتوجيه المنشدين لمعرفة مسار الألحان من مصر القديمة إلى كنائس الشرق والغرب[١٩] ، وأيضا ما زالت مستخدمة لدى جماعات الإنشاد فى الطرق الصوفية الاسلامية . ولقد واصل الباحث الموسيقى « هانز هيكمان » دراساته للموسيقا المصرية القديمة فى ضوء تحليله للتكوين الصوتى للآلات الموسيقية المصرية القديمة التى عثر عليها البحث عن الآثار فى المقابر المصرية الفرعونية -وقام بتصنيع آلات نفخ مطابقة لآلات النفخ المصرية القديمة واكتشف من دراسة هذه الآلات الموسيقية طبيعة السلم الموسيقى الذى تؤديه هذه الآلات ، كما أكتشف مساحتها الصوتية التى تحتوى على السلم الثمانى للدرجات النغمية وهو السلم الذى يحتوى على المسافة الموسيقية الثامنة والخامسة والرابعة كركائز لبنائه النغمى ، هذا البناء الذى يحتوى أيضا على مسافات موسيقية أخرى . ولقد انتقل هذا التكوين النغمى السلمى من مصر القديمة الى الاستخدامات الموسيقية فى العبادة اليهودية والمسيحية وأصبحت المسافة الموسيقية الرابعة فى السلم الموسيقى هى الشائعة الاستخدام - حتى الآن - فى قفلات ألحان الإنشاد الدينى فى المعبد اليهودى والكنيسة المسيحية والمسجد الإسلامى على مستوى العالم .

وفى ضوء هذه الحقائق الموضوعية فى التسلسل التاريخى يبدو طبيعيا أن الكنيسة القبطية أخذت فى بدء تكوينها بعض أشكال العبادة والتقاليد التى كانت مستقرة لدى جماعات اليهود المتنسكة فى مدينة الإسكندرية . ويقول الأب « متى المسكين » عن تلك الجماعات (كان بسبب تنصر هذه الجماعات اليهودية المتنسكة والمتمسكة بروح العبادة والصلوات أثر كبير على نوع البداية التى بدأتها المسيحية فى مصر ، لأن دخول هؤلاء اليهود المتنسكين إلى المسيحية مهد لتقبل أعمق معانى العبادة واستلام التقليد الرسولى بتدقيق ، وقبول تفسيرات العهد القديم باستنارة والتمسك بصلوات الساعات التى كانت جارية فى الطقس القديم ، مع بعض الطقوس التى أنفردت بها كنيسة الإسكندرية منذ القرن الأول مثل اقامة صلوات عشية وبكرة ويرجح جدا أن استخدام البخور وبقية الطقوس بدأت منذ القرن الأول عندنا . كما يرجح كثير من العلماء أن الدسقولية موطنها الإسكندرية وأنها هى بعينها تعاليم الرسل مع بعض توسعات أخرى يؤكد العلماء أنها كتبت بواسطة يهود متنصرين من الإسكندرية .) .

إن الموسيقا تكون ركنا جوهريا فى طقوس الكنيسة القبطية الأورثوذكسية فهى لا تستخدم كفن مساعد لهذه الطقوس ، وإنما تستخدم كطقس فى حد ذاتها ، فهى مرتبطة ارتباطا عضويا صميما بالتسابيح التى تحمل المضامين العقائدية اللاهوتية الإيمانية التى يتشكل بها الفكر الكامل للإنسان المسيحى عن طبيعة الله التى ينطق بها كشهادة علنية فى الإنشاد والترنيم بألحان التسابيح . وتعتبر التسابيح والألحان التى تقدمها الكنيسة مصحوبة برفع البخور طقسا يعكس فى حد ذاته الذبيحة الحقيقية باعتبار أن الروح القدس يحل ويشترك فى هذه الذبيحة الكريمة . وبذلك فإن طقس الالحان والتسابيح يعتبر طقسا من طقوس الأسرار التى يتحقق معها حضور « المسيح » غير المنظور فى وسط المسيحيين فتلتهب قلوبهم إيمانا بروحه ، وهذه مرحلة تمهد بالفعل بعد ذلك لحضور « المسيح » المنظور وسط الكنيسة معلنا فى سر الخبز والخمر على المذبح . وعندئذ يستقبل المسيحيون بأرواحهم المشتعلة فى الداخل كمصباح متقد - يستقبلون « المسيح » - « العريس الظاهر » الذى سيدخل النفس دخولا محققا بسر القربان [٢٠] . وهكذا فإن الكنيسه ترى أن المسابيح والألحان تحتويان على أسرار « المسيح » وقوة حياته وأعماله التى هى مشيئة الله الأزلية . وفى هذا يقول القديس باسيليوس (وماذا يكون للإنسان على الأرض أفضل وأسعد من أن يقتدى بالملائكة وهى تسبح فى خوارسها فيبتدىء النهار بالصلاة ويقدم الكرامة والمجد للخالق بالألحان والترانيم) .

---

(١٩) توجد إشارات المغنى المصرى القديم للموسيقيين العازفين فى نقوش منظر حائطى فى مقبرة « نيت - هيفت - كا » الاسرة الخامسة بسقارة .

(٢٠) ففى التسبحه يأتى المسيح ويحضر وسط الكنيسة فينير ويلهب القلوب . وبالقربان يدخل كل قلب يكون قد أشتعل واستنار !! فى التسبحة تعلن محبة الانسان علنا .. كاعتراف .. وفى القربان تعلن محبة الله جهارا .. كفداء .. ولكن يظل الله معشوقا بحبه !! - وتعتبر الصلاة والتسبيح كخدمة إلهية فى الكنيسة القبطية تتم بعمل الشعب بقيادة الكهنة بينما فى الكنيسة الغربية فإن الصلاة والتسبيح توصف بأنها عمل مختص بالله وهى بهذا المفهوم تدخل فى إختصاص الكهنة والرهبان دون الشعب - انظر كتاب رسالة بيت التكريس بحلوان رقم ١٢ دراسات فى التقليد الكنسى الكتاب الرابع - التسبحة اليومية ومزامير الواحى ، كهيك ١٦٨٤ ش .

وفى ضوء استخدام الكنيسة القبطية للموسيقا كطقس العبادة فإن البناء المعمارى للكنيسة يشتمل دائما وبصفة أساسية (مثل المعبد المصرى الفرعونى) على أماكن مخصصة لترتيل الألحان الخاصة بالتسابيح وغيرها من النصوص القدسية . ومثال لذلك فإننا نجد فى كنيسة القديس « مورقوريوس » المعروف « بأبى السيفين » الواقعة فى مدينة الفساط - نجد صحنا مستطيلا معدا لجلوس الرجال ، وفى أرضيته يوجد « اللقان » المعد لغسل أرجل الشعب بواسطة الكاهن يوم خميس العهد حسب التقاليد القديمة ، وبعد مكان جلوس الرجال يوجد مكان المرتلين والشمامسة والمكلفين بقراءة الأناجيل أمام الهيكل الأوسط من الكنيسة - وكما كان المصريون القدماء - الكهنة - يتخصصون فى أداء التراتيل الخاصة بفتح الباب للدخول إلى قدس الأقداس فى المعبد الذى هو بيت الإله فإن الكنيسة القبطية هى أيضا بيت الله وهى الباب الذى يصل منه الإنسان المسيحى إلى الروح القدس بالتسابيح والألحان والصلاة - وبينما كانت تقدم ذبائح حقيقية إلى قدس الأقداس فى المعبد القديم والمعبد اليهودى من بعده ، فإن الذبائح الحقيقية التى أصبحت تقدم لقدس الأقداس فى الكنيسة القبطية هى ألحان التسابيح والصلاة . وتوجد آيات توضح هذا المعنى مكتوبة ضمن النقوش والصور على جدران وأبواب الكنائس القبطية ومثال ذلك آيات من المزامير مكتوبة على جانبى أحد الأبواب بكنيسة « أبى السيفين » بأحرف عربية بارزة وهى (أفتح لى . أبواب البر لكى أدخل فيها وأشكر الرب والأبرار يدخلون فيه .) وآية أخرى تقول (احملوا الذبائح وانطلقوا فادخلوا دياره وأسجدوا للرب فى ديار قدسه) . وبدلا من وجود تمثال لقدس الأقداس فى الناووس فى المعبد المصرى القديم ، فقد أصبحت توجد رموز للروح القدس والقديسين والرسل فى شكل أيقونات وصور على جدران وأسقف وأبواب الكنيسة القبطية . ومثال لذلك توجد فوق أحد الأبواب بكنيسة « أبى السيفين » صورتان إحداهما للسيد المسيح على اليمين والأخرى للسيدة العذراء على اليسار وعلى يمين السيد المسيح صور يوحنا المعمدان ورئيس الملائكة غبريال ثم ثلاثة من الرسل ، وعلى اليسار أيقونة السيدة العذراء صور رئيس الملائكة ميخائيل ، ثم ثلاث صور أخرى للرسل . وهذه الأمثلة توضح لنا انتقال تقاليد كثيرة خاصة بالعبادة فى المعبد المصرى الفرعونى إلى الكنيسة القبطية لتتطور وتتلاءم مع العقيدة المسيحية وهذا أيضا هو السبب فى إيمان المصريين العميق بالمسيحية رغم تعرضها لإضطهاد الحكم الرومانى الرهيب ، فقد أشبعت العقيدة المسيحية أشواقهم الدفينة إلى المثل الروحية السامية والتى تكونت فى ضمائرهم فى ظل أفكارهم الدينية القديمة التى ناضلوا على مدى آلاف السنين من أجل الارتفاع بها إلى آفاق روحية عالية . وهكذا وجد المصريون فى العقيدة المسيحية جوانب تشابه كثيرة مع أفكارهم الدينية القديمة - ففكرة البعث وخلود الروح والثواب والعقاب فى العالم الآخر كانت من أسس الديانتين ، كما أن فكرة « الثالوث المقدس » فى المسيحية يقابلها « الثالوث المصرى القديم » ذو الطبيعة المقدسة الكونية الذى يتكون من « أوزيريس وإزيس وحورس » بجانب وجود ثوالث أخرى مقدسة على المستوى المحلى مثل « ثالوث طيبة » المكون من « آمون وموت وخفو » كما أن فكرة ولادة الإله من عذراء بكر يقابلها فكرة ولادة الإله « آبيس » من عجلة بكر تحل فيها روح الإله « بتاح » . كذلك فإن العماد بالماء المقدس موجود فى الديانتين المصرية القديمة والمسيحية . كما أن الصليب الذى هو رمز الحياة الروحية فى المسيحية كان رمزا للخلود عن المصريين القدماء[٢٠] .

ش٦ وتمتاز الموسيقا المستخدمة فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية بالخصائص الآتية :

١ - أعتمادها على الصوت البشرى بالدرجة الأولى واستخدام عدد قليل من الآلات الموسيقية الإيقاعية (الدف - الناقوس - المثلث المعدنى) فى مصاحبة الإنشاد الجماعى الذى يؤدية الشعب . وقد أصبح استخدام هذه الآلات الموسيقية لإرشاد الشعب وهو يرنم الألحان إلى مواقع الضغوط الإيقاعية ، بديلا عن استخدام الإرشاد باليد (الخيرونوميا) وهى الطريقة التقليدية التى كانت مستخدمة لهذا الغرض .

٢ - صياغة الألحان من أجسام نغمية سلمية يتكون كل جسم منها من أربع درجات نغمية أو من خمس درجات نغمية وإسمه عقد بكل جسم نغمى سلمى سواء كان « جنسا » أو عقدا تكوينا صوتيا (فزيائيا) هو الذى ينبع منه الطابع النغمى للجسم النغمى السلمى ، كما أن هذا الجسم النغمى يحتوى على عدد من المسافات الموسيقية بين درجات أنغامة ، فإذا كان الجسم النغمى السلمى يحتوى على أربع درجات أنغام فإنه يحتوى على ثلاث مسافات موسيقية ، إذا كان هذا الجسم يحتوى على خمس درجات أنغام ، فإنه يحتوى على أربع مسافات موسيقية . هذا وإن درجات الأنغام فى « الجنس » أو فى « العقد » تبدأ من درجة أساسية ذات كمية معينة من التردد الذبذبى المنتظم فى الثانية ثم تليها الدرجة النغمية الثانية التى تعلوها فى الطبقة وسبب ارتفاعها فى الطبقة عن درجة النغمة الأولى هو زيادة كمية ترددها الذبذبى وهكذا تزداد كمية التردد الذبذبى تباعا حتى يحدث الارتفاع فى الدرجات النغمية الرابعة فى « الجنس » أوحتى درجة النغمة الخامسة فى « العقد » . والآن يمكننا تعريف المسافة الموسيقية التى تشملها الأجسام النغمية السلمية بأنها الفرق فى كمية التردد الذبذبى بين درجة نغمية ودرجة أخرى تليها صعودا أو هبوطا . ولقد أردنا فى ضوء تصريفنا الفزيائى للمسافة الموسيقية الواقعة بين درجات أنغام الأجسام السلمية أن نلقى الضوء على خاصة من أهم الخواص التى تميز ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية عن ألحان الكنيسة الأوروبية المسيحية ، وهى أن بعض الأجسام النغمية السلمية القبطية تحتوى على مسافة موسيقية ذات كمية تردد ذبذبى معين تسمى « المسافة المتوسطة » وهذه المسافة الموسيقية الذبذبية تحدث تأثيرا روحيا عميقا لدى الشعب المصرى وشعوب حضارات البحر الأبيض المتوسط . هذا وإن « التردد الذبذبى

للمسافة الموسيقية المتوسطة ليس له وجود فى الأجسام النغمية السليمة المستخدمة فى ألحان الكنائس المسيحية الأوربية . وبمعنى آخر فإنه بجانب أن الحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية تستخدم كل أنواع الأجسام النغمية السلمية المستخدمة فى ألحان الكنائس الأوروبية فإنها تمتاز فوق ذلك باستخدام أجسام نغمية سلمية دقيقة تحتوى على المسافة الموسيقية المتوسطة وهى التى لا تدركها أذن الإنسان الأوروبى - وهذه الأجسام النغمية سلمية ذات المسافة الموسيقية المتوسطة والمعروفة فى الإصطلاح الموسيقى عالميا بالمسافة الموسيقية الدقيقة . نبعت من التجربة الموسيقية الخلاقة للإنسان المصرى القديم وورثتها الكنيسة القبطية من المعبد المصرى ومنه انتقلت إلى اليونان القديمة ، ولكن شعب اليونان لم يدركها سمعيا بدقة ولم يستطيع أن يتفاعل مع عمق إشعاعها الروحى العميق فأخذت إلى الأختفاء بالتدريج من الاستخدام فى الألحان الدينية فى اليونان ثم فى أوروبا فى العصر الوسيط إلى أن اختفت تماما .

٣ - الزخرفة النغمية هى أيضا من أهم خصائص ألحان الكنيسة القبطية وتكوين زخرفة الأنغام تبدأ من درجة نغمية أساسية ينطلق منها أداء المنشد مكونا عددا من الحركات تشمل أنغاما مجاورة لدرجة النغمية الأساسية ثم يعود المنشد بأدائه ، ليرتكز على درجة النغمية الأساسية التى انطلق منها .

٤ - يأخذ شكل الإنشاد فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية ثلاثة أنواع هى :

(أ) الإنشاد الدينى .

(ب) الإنشاد التبادلى وهو تبادل الإنشاد الدينى بين مجموعتين من المنشدين .

(ج) الإنشاد التجاوبى وهو تبادل الإنشاد بين منشد منفرد ومجموعة من المنشدين ويشتمل إنشاد القداس فى الكنيسة القبطية على أنواع الإنشاد الثلاثة السابق ذكرها بين الكاهن والشمامسة والشعب . كما توجد ألحان خاصة يؤديها الكاهن فى طقوس دينية معينة فى عزلة داخل الكنيسة .

٥ - يجمع الإنشاد فى الكنيسة القبطية بين أسلوبين من الاداء النغمى هما :

أولا : « أداء إلقائى شبه منغم » يستمر فيه أداء الكلمات على درجة نغمية واحدة لمدة زمنية طويلة ويستخدم عددا قليلا من النغمات بهذا الإلقاء .

ثانيا : أداء كامل التنغيم أى ملحن . كما يجمع الإنشاد فى الكنيسة القبطية بين نوعين من الصياغة اللحنية هما :

أولا : صياغة لحنية ذات إيقاع حر يمكن أن نشبهها بالنثر الأدبى .

ثانيا : صياغة لحنية ذات ايقاع موزون منتظم يمكن أن نشبهها بأوزان الشعر والقافية .

وعادة فإن الألحان ذات الإيقاع الحر يؤديها الكاهن بينما الألحان ذات الايقاع الموزون يؤديها الشعب (جمهور المصلين) .

٦ - من خصائص الأداء النغمى القبطى للنصوص الدينية إضافة عدد من التنغيمات تصل إلى ست أو سبع تنغيمات فى شكل حروف لغوية[٢١] وتبنى هذهالتنغيمات داخل البناء الصوتى لحروف الكلمة فتفكك هذا البناء الصوتى للكلمة سواء كانت كلمة قبطية فى نص قبطى أوكلمة يونانية فى نص يونانى ، أما فى النص المترجم إلى اللغة العربية فإن إضافة التنغيمات التى تأخذ شكل حروف صوتية لاتدخل فى البناء الصوتى للكلمة وإنما تستخدم كوسيلة للربط بين الألحان الجزئية الكاملة للكلمات .

ان ألحان الكنيسة القبطية الأورثوذكسية انتقلت من جيل إلى آخر عن طريق السماع ، وان كانت طريقة استخدام الإشارة باليد لتوضيح ممار الألحان وطبقاتها وسكناتها قد ورثتها الكنيسة عن المعبد المصرى القديم ، فإن التدوين الموسيقى بالمعنى العلمى المعاصر لم يعرف فى الكنيسة القبطية إلا فى القرن الحالى حيث أهتم كبار علماء الدين من الأقباط بتدوين ألحان كنيستهم العريقة . وهذا لا يمنع من أن الباحثين الموسيقيين يشيرون فى أبحاثهم الخاصة بالموسيقا المصرية القديمة والموسيقا القبطية بأنه من المحتمل منطقيا أن يكون المصريون القدماء الذين ابتكروا الكتابة الهيروغليفية واكتشفوا البناء الفزيائى للسلم الموسيقى وحساب مسافاته ذبذبيا - أن يكونوا قد ابتكروا رموز كتابة للنغمات الموسيقية توضح درجاتها سلميا ومدة استمرارها زمنيا ، وأن هذه الرموز لم تكتشف بعد شأنها فى ذلك شأن كثير من الآثار المصرية القديمة التى مازالت فى باطن الأرض .

ولقد اكتشف العلماء بردية فى منطقة البهنساء فى صعيد مصر يرجع تاريخها إلى القرن الثانى الميلادى معروفة باسم (بردية أولحن أكورينكس) ومعناها (لحن بهنسا) - وتمكن الباحث الموسيقى (بيتر فاجنر) من نقل الإشارات القديمة لهذا اللحن إلى رموز التدوين الموسيقى العالمى المعاصر بطريقة تقريبية . ولقد نسب علماء الموسيقا « لحن البهنسا » الى الموسيقى اليونانية القديمة ، لأن النص اللغوى لهذا اللحن مكتوب باللغة اليونانية ، ولكن ليس هذا بدليل مقنع لأن اللغة اليونانية كانت هى اللغة السائدة فى الكنيسة القبطية . كما أننا بتحليل التدوين الموسيقى الذى وضعة « بيتر فاجنر » « للحن البهنسا » يتبين لنا أن أبعاد مقاطع أصوات كلمات لغة النص اليونانية ليست على مقاس أبعاد أنغام اللحن بدقة مما يدل على أن اللحن ليس نابعا من اللغة اليونانية وأن هذه اللغة لفقت لتقترب من صياغة اللحن ، وهذا فى حد ذاته دليل يقربنا من اعتبار « لحن البهنسا » من الالحان المصرية

---

(٢١)يرى بعض الباحثين الموسيقيين أن التنغيمات على الحروف التى تدخل ضمن مقاطع الكلمة الإنشاد القبطى موروثة من أناشيد « الحروف السبعة التى كانت يرتلها الكاهن فى المعبد المصرى الفرعونى - قاموس حروف الموسيقى المجلد رقم ٤ .

القديمة التى كان يتداولها أقباط منطقة البهنسا فى صعيد مصر .

ثالثا : موسيقا الأناشيد الدينية الإسلامية فى مصــــــــر

فى ضوء ماسبق أن قدمناه من معلومات عن الموسيقا فى المعبد المصرى القديم ، ثم الموسيقا فى المعبد اليهودى فى الإسكندرية ، ثم الموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية . نستطيع أن نلخص العناصر الموسيقية المشتركة بين هذه الأنواع الموسيقية الدينية فى الخصائص الآتية :

١ ـ بناء الألحان من الأجسام النغمية السليمة الصغيرة .
٢ ـ أشكال الإنشاد المنفرد والجماعى .
٣ ـ استخدام أنواع من الآلات الموسيقية الوترية والايقاعية والنفخ فى مصاحبة الإنشاد الدينى ، ولقد قل عددها وانحصرت نوعياتها فقط فى بعض الآلات الموسيقية الإيقاعية فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية .

٤ ـ الموسيقا لها وظيفة محددة هى الهيئة الروحية لدى جمهور المؤمنين لاستقبال المضامين الروحية الكامنة خلف لغة النصوص المقدسة . وتصبح الموسيقا مرفوضة إذا تخلت عن هذه الوظيفة ، وأصبحت وظيفتها مجرد اشباع النشوة الحسية ولذة الاستماع إلى الأنغام لذاتها .

والآن ونحن نتناول موضوع موسيقا الأناشيد الدينية الإسلامية ، فى مصر نجد أن هذه الموسيقا تتميز باستغنائها التام عن إستخدام الآلات الموسيقية داخل المسجد ، واعتمادها فقط على استخدام الصوت الإنسانى[٢٢] والسبب الجوهرى لهذه الظاهرة هو أن المعجزة فى الدين الإسلامى تجلت فى البناء الصوتى الجمالى للغة القرآن . ولا تتجلى جماليات الصوت فى لغة القرآن إلا بقراءة هذه اللغة أو ترتيلها بالصوت الإنسانى ، وهذه هى الوسيلة الوحيدة المباشرة والمثلى للتعبير بملكة النطق لدى الإنسان عن جوهر الروح والمعانى التى تتضمنها لغة نصوص السور والآيات القرآنية . فبينما كانت المعجزة مع موسى عليه السلام هى السحر فى عصاه ، وكانت المعجزة مع المسيح عليه السلام وهى إعادة الشفاء إلى المرضى واعادة الحياة للموتى . فقد جاء الدين الإسلامى كمرحلة ثالثة لاستكمال الديانة السماوية وهو يكشف عن معجزته من داخل القيم الجمالية الكامنة فى البناء الصوتى للغة نصوص القرآن العربية . وهذه القيم الصوتية الجمالية عن « موسيقا القرآن » . ولهذه الموسيقا القرآنية أحكام هى أحكام قراءة القرآن التى تحدد طبيعة أصوات الحروف وطريقة النطق بها . وتلوين أصواتها ، وطريقة الربط الصوتى بين حروف معينة ، وتحديد المدة الزمنية لأصوات الحروف المختلفة ونسب مددها الزمنية فى أماكنها المختلفة داخل البناء الصوتى للكلمات وتحديد السكتات الصوتية أى مواقع الوقوف أى السكوت عن الأداء الصوتى عند نهاية عبارات أو جمل معينة طبقا لما تقتضيه معانى هذه العبارات والجمل فى نصوص القرآن . إن هذه الأحكام الخاصة بالقراءة القرآنية الصوتية الجمالية جميعا متعلقة بأصوات لغة القرآن .

وترتيل لغة القرآن بالنغم تخضع لهذه الأحكام ، وإذا لم يخضع الترتيل النغمى لهذه الأحكام فإن موسيقا النغم تصبح مخالفة لموسيقا تجويد القرآن ، وتصبح محرمة شرعا .

إن القيم الصوتية الجمالية فى لغة القرآن ذات طبيعة إلهية نزلت فى شكل وحى على محمد الرسول الأمى الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، كما أنها تشكل معجزة جمالية لغوية لأنها لغة عجز وما زال عاجزا عن إبداع مثل قيمها الصوتية الجمالية أى عربى مهما بلغت عبقريته فى الإبداع اللغوى الفنى نثرا أو شعرا .

ويتحدد استخدام الموسيقا فى الوظائف الدينية الآتية :

أولا : تجويد القرآن :

ثانيا : لحن الأذان لدعوة المسلمين لأداء الصلاة - ولحن القيام لأداء صلاة الجماعة والاشارات اللحنية أثناء صلاة الجماعة ولحن ختام هذه الصلاة .

ثالثا : لحن الابتهالات .

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية فى صلاة عيد الأضحى .

خامسا : لحن الإنشاد فى الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية .

وسنتناول شرح الخصائص الموسيقية لكل استخدام من هذه الإستخدامات الموسيقية على حدة .

أولا : ترتيل القرآن :

ان ترتيل القرآن فى المعنى الشائع هو قراءة القرآن دون تنغيم أى دون استخدام النغم ، وأن تجويد القرآن هو استخدام النغم فى قراءة القرآن . ونحن نرى أن هذا المعنى الشائع هو الخطأ الشائع الذى أصبح صحيحا فى اعتقاد عامة الناس . وفى رأينا أن أداء القرآن بالصوت الإنسانى يتم فى شكلين أساسيين هما :

أولا : القراءة الكلامية طبقا لأحكام لغة القرآن ، وبمعنى آخر القراءة دون استخدام النغم .
ثانيا : ترتيل القرآن ويشتمل على صيغتين هما :
أ ـ قراءة كلامية فى شكل « إلقاء شبه منغم » أى فى شكل

---

(٢٢) فى المسجد الاسلامى العراقى يستخدم الإنشاد الدينى بمصاحبة الدفوف والناى ورقص الدراويش فى إطار « الحضرة الصوفية » .

صيغة نغمية تتكون من عدد قليل من درجات النغم تتحرك القراءة الكلامية فى حدودها مع استخدام درجة نغمية أساسية للركوز عليها .

ب ـ قراءة قرآنية فى صياغة نغمية كاملة تتكون من أجسام نغمية سليمة صغيرة تأخذ شكل ألحان جزئية تتبع نبضاتها الإيقاعية وأبعادها النغمية من أبعاد الصوت ونبضات الإيقاع التى تتكون منها الكلمات والعبارات والجمل فى السور والآيات القرآنية .

وكل من هذين الشكلين الأساسيين فى أداء القرآن يتطلب توفر تجويده أدائيا ، ومعنى التجويد هو الالتزام بأحكام لغة القرآن عند قراءته سواء « بالقراءة الكلامية » دون نغم أو بالترتيل « شبه المنغم » أو بالترتيل « كامل التنغيم » - وهكذا فان التجويد ليس معناه القراءة القرآنية المنغمة كما هو شائع خطأ .

ونظرا لأن معجزة القرآن كامنة فى بنائه الصوتى اللغوى فإنه من الضرورى أن يتوفر فيمن يؤدى القرآن قراءة كلامية أو بالترتيل فى شكل صيغتيه النغميتين أن يكون صوته حسنا ويتكون الصوت الحسى من عنصرين هما :

أ ـ الرنين النقى .

ب ـ الأداء الصحيح لأصوات لغة القرآن وتركيباتها الصوتية وأحكام تلوينها الصوتى .

وهذان العنصران اللذان يتكون منهما الصوت الحسن يوجدان فى الانسان بالخلقة (بيولوجيا وفسيولوجيا) حيث يولد الإنسان فى هيئة جسم يشتمل على أعضاء ذات وظائف محددة من بينها أعضاء يتشكل منها جهاز التنفس وجهاز النطق ، ويتوقف على التكوين العضوى والفسيولوجى لهذين الجهازين وغيرهما من الأجهزة وتوفر الرنين الصوتى النقى والأداء الصحيح لإخراج أصوات اللغة لدى الإنسان ، ذلك بجانب تأثير البيئة العائلية التى يعيش فيها الطفل فى تشكيل آدائه لأصوات اللغة ، هذا وتختلف نوعيات الصوت ومدى رنينه كما تختلف مستويات النطق الصحيح للغة من إنسان لآخر حسب طبيعة تكوينه عضويا وفسيولوجيا وبيئته العائلية التى تربى فيها - واذا توفرت للإنسان بالخلقه مكونات الصوت الحسن فإن تنمية هذا الصوت بالتدريب على آداء لغة القرآن طبقا لأحكامها هو الذى يصل بقارىء القرآن أو مرتله صاحب الصوت الحسن إلى مستوى التأثير الروحانى الرفيع فى قلوب مستمعيه .

وفى إطار أحكام قراءة القرآن تنقسم القيم الصوتية للحروف إلى ثلاثة أقسام هى :

أولا : حروف تفخم أصواتها تفخيما كاملا على الدوام عندما تتحدد إشارات تشكيلها الصوتية بالفتح ، والضم ، والسكون ، والعارضة للسكون . وتؤدى أصوات هذه الحروف بتفخيم خفيف إذا تحددت بإشارة الكسر وهذه الحروف هى : (خـ . صـ . ضـ . غـ . طـ . ق . ظـ) .

ثانيا : حروف تفخم أصواتها أو ترقق حسب مكانها فى البناء الصوتى للكلمة وحسب نوع إشارة التشكيل الصوتى التى تسبقها أو التى تصاحب الحرف ذاته . ومثال ذلك تفخيم صوت حرف « اللام » فى لفظ الجلالة عندما يقع هذا الحرف فى أول الكلمة . وهذا واضح فى الأمثلة الآتية : (الله خالق كل شىء ، قال الله ، عبد الله) كما يرقق صوت « اللام » إذا صاحبت هذا الحرف إشارة الكسر ، أو جاءت هذه الإشارة مع حرف قبله ، وهذا واضح فى الأمثلة الآتية : (لله ملك السموات والأرض ، بالله ، بسم الله) . وما ينطبق على حرف « اللام » ينطبق على حرف « الراء » فان صوت هذا الحرف يفخم إذا صاحبته إشارة الفتح مثل (رزقناهم) و إشارة الضم مثل (روحا) وإشارة السكون مثل (ترحمون) والعارضة للسكون بعد واو مثل (الصدور) والعارضة للسكون بعد ألف مد به مثل (النهار) ـ ويرقق صوت حرف « الراء » إذا صحبته إشارة الكسر مثل (رزقا) أو إذا صحبته إشارة سكون قبلها حرف ساكن وقبل هذا الحرف حرف مكسور مثل (ذكر) كما يرقق صوت حرف « الراء » إذا جاء هذا الحرف بعد حرف « ياء » مد به مثل (بشير) .

ثالثا : حروف ترقق أصواتها على الدوام وهى باقى حروف الهجاء .

من هذه الأمثلة الخاصة بأحكام قراءة القرآن المتعلقة بأصوات الحروف نتبين أنها تُحدد القواعد الخاصة بفنيات تلوين هذه الأصوات أى بالتحكم فى تحديد درجة كثافة أصوات الحروف وتنويعها بين التفخيم الكامل ، وتخفيف التفخيم ، والترقيق . وهذا النوع من التلوين الصوتى الدقيق لأصوات حروف لغة القرآن ضمن تكوين الكلمات وإشارات تشكيلها الصوتية المختلفة هو أحد مكونات القيمة الموسيقية الجمالية لهذه اللغة حيث إن مكونات هذه القيمة الجمالية متعددة فى أحكام القراءة القرآنية ـ فمن هذه الأحكام ما هو متعلق « بحروف القلقلة » أى تحريك الحرف المصاحب بإشارة سكون قليلا عن لحظة سكونه . ومنها ما هو متعلق بأصوات حرف « النون الساكنة والتنوين »[٢٣] ومنها ما هو متعلق « بالمد » أى تحديد مدة إستمرار أصوات الحروف الثلاثة « الألف » و « الواو » و « الياء » . ثم أحكام الوقوف عن آداء الصوت ، أو الابتداء بآداء الصوت وعلاقته بمعانى النصوص القرآنية .

هذا وإنه يتضح لنا فى ضوء ما بيناه من أحكام القراءة القرآنية كيف أن هذه القراءة تتم طبقا لتكوين بناء صوتى فى قالب جمالى مقنن يعجز الإنسان أى انسان أن يأتى بمثله لأنه رسالة ذبذبية صوتية إلهية .

---

(٢٣) ان أداء الصوت بالتنوين يحدث درجة صوتية ذات كمية تردد ذبذبى منتظم مما يجعل الدرجة الصوتية للتنوين تصل إلى مستوى الدرجة النغمية .

ثانيا : لحن الأذان

يتكون هذا اللحن من صياغة نغمية كاملة لكلمات النص الذى يدعو المسلمين لأداء الصلاة . وتقوم هذه الصياغة النغمية على أساس إستخدام « المقام الموسيقى كاملا » والمقام الموسيقى يتكون من سلم نغمى يحتوى على ثمانى درجات نغمية بينها سبع مسافات موسيقية . ويختلف الكم الذبذبى للمسافات الموسيقية من سلم إلى آخر ، وينتج عن ذلك مقامات موسيقية مختلفة فى تأثيرها الروحى - والمقام الموسيقى الشائع إستخدامه فى الصياغة النغمية للحن الأذان هو « مقام الحجاز » والابعاد أى المسافات الموسيقية بين درجات أنغام سلم هذا المقام ذات جاذبية روحية تثير فى وجدان المستمع المؤمن حالة الخشوع . ويتبارى المؤذنون الذين يؤدون لحن الأذان فى إظهار مهاراتهم فى آداء انغامه ، وبعضهم يضيف إلى الهيكل اللحنى للآذان حركات أدائية نغمية زخرفية تعمق تأثير اللحن فى وجدان المستمع . ويعتبر لحن الأذان الذى يؤديه المؤذنون المصريون هو النموذج المثالى للصياغة النغمية من حيث الإبداع واتقان الأداء على مستوى العالم الإسلامى . وكذلك تعتبر الصياغة النغمية لترتيل القرآن والتى يبدعها القراء المصريون مطابقة لأحكام القراءة القرآنية - تعتبر النموذج المثالى للصياغة النغمية لنصوص القرآن على مستوى العالم الإسلامى .

وبجانب لحن الاذان توجد الحان اخرى تستخدم فى صلاة الجماعة فى المسجد يوم الجمعة ، وتأتى هذه الألحان بعد أن يختم إمام المسجد خطبته لتدعو جماعة المسلمين الحاضرين فى المسجد إلى القيام من جلوسهم ليقفوا فى صفوف منتظمة إستعدادا لاداء الصلاة خلف الإمام - كما تؤدى ألحان أخرى اثناء الصلاة فى حالة السجود والقيام ، وأيضا فى ختام صلاة الجماعة باداء السلام . وجميع هذه الألحان تؤدى بأسلوب الإلقاء شبه المنغم ، الذى يستخدم عددا قليلا من درجات النغم بأسلوب أقرب إلى الكلام العادى منه إلى الأداء كامل التنغيم . والذى يؤدى هذه الألحان هو مؤذن المسجد . ويعتبر آداؤه للألحان القصيرة المصاحبة لصلاة الجماعة وسيلة يشير بها إلى جماعة المصلين ببداية وانتهاء المدة الزمنية المحددة لأداء كل حركة من الحركات الأدائية وقوفا وسجودا وقياما والتى يتكون من مجموعها الهيكل الإجرائى الحركى للصلاة ، وبتلك الإشارة اللحنية القصيرة يستطيع المؤدون للصلاة آداء حركات الصلاة فى توقيت موحد ونظام جماعى متقن ، وهذا ما يجسد الروح الجماعية الإيمانية فى شعور موحد هو الإيمان بالله الأحد . وهكذا تجمع صلاة الجماعة فى المسجد بين الأداء الحركى فى صفوف منتظمة لأداء التكوين الحركى للصلاة بمصاحبة الألحان القصيرة التى تربط بين أجزاء حركات الصلاة

ثالثا : لحن الابتهالات

الابتهالات نصوص أدبية صوفية تكتب نثرا أو شعرا - يناجى فيها المسلم ربه ويتضرع إليه كى يفيض عليه بواسع رحمته وأن يشمله بعطف رعايته . ويقبل توبته ويغفر له ذنوبه ويرتفع بروحه عن شهوات دنياه ، ويقربه منه ويملأ قلبه بنوره . . . ويضع المسلمون نصوص الابتهالات فى صياغة نغمية كاملة هى المعروفة بابداع الألحان فى شكل إرتجالات لحنية بإيقاع حر ، ويتم إبداء هذه الارتجالات اللحنية فى لحظة الأداء أى دون تحضير سابق ذلك بالإضافة إلى ما يكون قد ورثه المؤدى للابتهالات من إبداعات لحنية ارتجالية لمؤدين موهوبين فى الماضى البعيد والقريب - هذا وأن ارتجال الألحان يوصف بأنه أسلوب موسيقى وليس قالبا موسيقيا ، وذلك لأن عملية أداء إرتجالات الألحان تتركز فيها العناية بتكوين الألحان جزئيا دون الاهتمام بتكوين إطار أو قالب نغمى كلى يتحدد به مسار وتشكيل حركة الأبنية الجزئية للألحان . ويشترط فيمن يؤدى ألحان نصوص الابتهالات أن يجمع بجانب الموهبة الموسيقية الابداعية خبرة عملية ودراية علمية بنظرية الموسيقا العربية الخاصة بعلم المقامات الموسيقية - أصولها وفروعها واشتقاقاتها وأبعاد مسافات سلالمها الموسيقية والطابع الروحى المميز لكل منها ، ذلك لأن إبداع ألحان الابتهالات قائم على أساس التنوع فى إستخدام أكثر من مقام موسيقى وهذا التنوع يتطلب من مبدع الألحان أن يكون ملما بقواعد الانتقال النغمى من مقام موسيقى إلى مقام آخر ، وأن يكون مدربا تدريبا سمعيا دقيقا للتمييز بين الطابع الروحى لكل مقام موسيقى على حدة ، حتى يستطيع إستخدام المقام الموسيقى الملائم للمشاعر والانفعالات الروحية المتنوعة التى تتضمنها نصوص الابتهالات . ونفس هذا التمييز السمعى الدقيق بين أنواع المقامات الموسيقية وتأثيراتها الروحية المختلفة مطلوب توفره أيضا فيمن يرتل القرآن خصوصا عندما يرتله ترتيلا كامل التنغيم وهو الترتيل القائم على أساس الانتقال من مقام موسيقى إلى مقام موسيقى آخر . ففى هذا النوع من الترتيل القرآنى لابد أن يتلاءم نوع التأثيرالروحى للمقام الموسيقى مع معانى النص القرآنى ومثال ذلك إذا كان النص القرآنى يدعو مثلا إلى الجهاد ، فلا يصح فى هذه الحالة أن يستخدم مرتل القرآن المقام الموسيقى المعروف باسم مقام « الصبا » لأنه مقام ذو تأثير حزين - ولكن يمكن إستخدام هذا المقام الموسيقى الحزين فى نص قرآنى آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف آخر يتضمن التعبير عن حالة الحزن مثل ما جاء من وصف لحزن والد « يوسف » فى قوله تعالى فى سورة يوسف[٦] (وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم . .) .

رابعا : لحن التكبيرات الجماعية فى صلاة العيدين

إن نصوص هذه التكبيرات التى ينادى فيها المسلمون ربهم بقولهم فى أداء نغمى جماعى قوى موحد (الله أكبر كبيرا والحمد لله كثيرا . . . . . .) هذه النصوص تتكون صيغتها النغمية من السلم

الموسيقى الخاص الذى يتكون من خمس درجات نغمية . ولحن تكبيرات العيدين ينتمى إلى الموسيقا الشعبية فهو لحن لا يعرف ملحنه وهو ينتقل من جيل إلى آخر شفويا ، وتكوين أنغامه من السلم الموسيقى الخماسى تكشف عن قدمه ، وينتشر إستخدام هذا السلم فى معظم الموسيقات الشعبية فى العالم وهو أساس فى صياغة الألحان دون غيره من السلالم الموسيقية فى السودان وبلاد افريقية آخرى كما أنه أساس فى تكوين ألحان النوبة والبلاد العربية الخليجية . ويبدو من تحليل أبعاد النغم فى لحن تكبيرات العيدين أنه أقدم من صيغته الكلامية لأن نبراته وضغوطه الإيقاعية ليست مطابقة لنبرات وإيقاعات اللغة العربية التى يتكون منها نص التكبيرات حيث يبدو أن لغة هذا النص وضعت بطريقة تلقائية داخل أبعاد أنغام لحن قديم حى فى ذاكرة الأجيال .

خامسا : لحن الإنشاد فى الحضرة الصوفية لجماعة أحباب الطريقة الحامدية الشاذلية

الطريقة الحامدية الشاذلية هى طريقة صوفية مؤسسها فى مصر هو شيخها الأكبر « سلامة حسن الراضى » (رضى الله عنه) المكنى بأبى حامد (١٨٦٧ - ١٩٣٩ م) وجوهر تعاليم هذه الطريقة ينتمى إلى الطريقة « الشاذلية » ومؤسسها « أبو الحسن الشاذلى » (رضى الله عنه) ولد ببلاد المغرب سنة ٥٩٣ هـ وتوفى سنة ٦٥٦ هـ ودفن فى حميثرة بصحراء عيذاب وتقع بين قنا والقصير .

والطريقة معناها المنهج الذى يرسمه شيخ الطريقة لمريديه ويشتمل منهج الطريقة على كل جوانب النشاط الروحى لأتباعها وأهم جوانب هذا النشاط هو :

أولا : المجلس أو مدرسة المجلس حيث يلتقى المريدون بشيخ الطريقة . ومادة الدرس فى هذا المجلس هى « علوم الحقيقة » و « وعلوم الشريعة » وللمجالس هيبته وجلاله ، وحتى يتحقق ذلك فإن شيخ الطريقة لابد ان يتمتع بقوة سلطان الروح فى قلوب المريدين ، فاذا اقبل عليه مريد أو زائر فما أن يحتويه مجلسه حتى يرى نفسه واقعا تحت حب شخصية عظيمة وجاذبية روحية طاغية .

ثانيا : إقامة « الحضرات » جمع حضرة ، وهو إجتماع يضم مجموعة المريدين أتباع الطريقة الحامدية الشاذلية فى يوم معين من كل أسبوع « لذكر الله » بقيادة شيخ الطريقة فى شكل إنشاد منغم فى صحن مسجد « الحسين »[٢٤] - ويقال إن الحضرة « اجتماع فاتباع » بمعنى انها إجتماع لأهل الطريقة يتبعون فيه آداء شيخ الطريقة للذكر والإنشاد . . . وقد تقام الحضرة فى بيت أحد أبناء الطريقة وهى فى هذه الحالة تضم عددا من الحاضرين ملائما لمساحة الحجرة فى البيت عادة ، وتقام الحضرة فى القرى داخل الزوايا وهى أماكن مخصصة للعبادة تابعة للطريقة .

إن الشكل الموسيقى للحضرة الصوفية ينقسم إلى قسمين :

أولا : آداء نصوص الذكر وهى نصوص قدسية بأسلوب الأداء شبه المنغم وهذه النصوص تحتوى على ذكر الجلالة وإسم الله وفى إعتقاد الصوفى أن هذه النصوص القدسية لا يجب أن تحتويها الألحان - ولذلك فإن الذكر بالنصوص القدسية يعتمد موسيقيا على عنصر الإيقاع ويختفى منه عنصر « السلم النغمى للمقام الموسيقى » والإيقاع هنا نابع من الأداء الإلقائى شبه المنغم وليس نابعا من مصاحبة آلة ايقاعية - وبداية الذكر فى الحضرة تبدأ بآداء الشيخ ومن بعده جميع الحاضرين « أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم » ويبدأ الأداء شبه المنغم لهذا النص من درجة نغمية أساسية ينتقل منها المؤدون إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا ، ويستمر عليها آداء كل كلمات النص حتى يرتكز المؤدون بكلمة « الرجيم » وهى آخر كلمة فى النص على درجة النغمة الثالثة أى هبوطا من درجة النغمة الرابعة درجة نغمية واحدة هابطة . ولقد سبق أن ذكرنا أن المسافة الموسيقية الرابعة أصبحت منذ الموسيقا الدينية فى المعبد المصرى القديم مرورا بالموسيقا فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية حتى الموسيقا فى المسجد الإسلامى المصرى - أصبحت هذه المسافة الموسيقية تشكل نهايات الألحان فى الإنشاد الدينى ، كما تشكل فى نفس الوقت بدايات هذه الألحان ، وهذا واضح كما شرحنا بانتقال كلمة « أعوذ » التى يبدأ بها نص الذكر من درجة نغمية أساسية إلى الدرجة النغمية الرابعة صعودا .

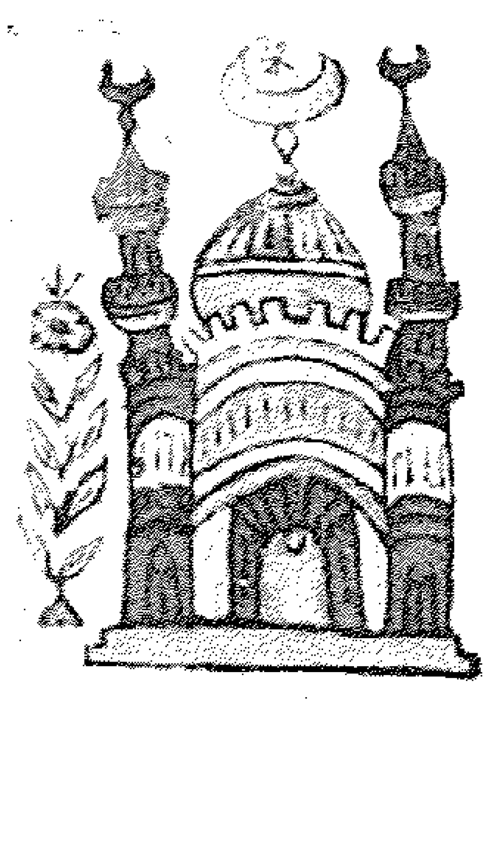
ثانيا : إن القسم الثانى فى التكوين الموسيقى للحضرة هو الإنشاد ، والإنشاد عند الصوفيين معناه آداء الشعر والمعنى المقصود هو آداء الشعر بالنغم . وهكذا فإن إنشاد الشعر الصوفى بين مجموعتين من المنشدين وهو الإنشاد التبادلى أو الإنشاد بالحوار بين المنشد المنفرد وجماعة المنشدين وهو الإنشاد التجاوبى ، كذلك إنشاد المنشد المنفرد فان كل هذه الأنواع من الإنشاد فى الحضرة تحتوى على عنصر الإيقاع وعنصر المقام الموسيقى ومن هذين العنصرين تتكون ألحان الشعر الصوفى - ويتم آداء هذه الألحان بالصوت الإنسانى فقط دون مصاحبة من الآلات الموسيقية لأنه ممنوع إستخدامها فى الحضرة سواء أقيمت هذه الحضرة فى المسجد أم فى بيت أحد أتباع الطريقة الصوفية - وفى غياب الآلات الموسيقية الإيقاعية التى تساعد على ضبط إيقاع الإنشاد فان شيخ الطريقة يقود آداء المنشدين بالتصفيق الخفيف بيديه ليرشدهم نحو ضبط الضغوط الإيقاعية فى أزمنتها الصحيحة . كذلك فإن شيخ الطريقة هو الذى يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية التى تساعد جماعة المنشدين على آداء البداية النغمية الصحيحة ، وعندما تنتقل ألحان الإنشاد من طبقة إلى طبقة صوتية آخرى فإن شيخ الطريقة هو أيضا الذى يؤدى بصوته الدرجة النغمية الأساسية للطبقة الصوتية الجديدة ، حتى ينتقل المنشدون الى آدائها آداءا نغميا صحيحا .

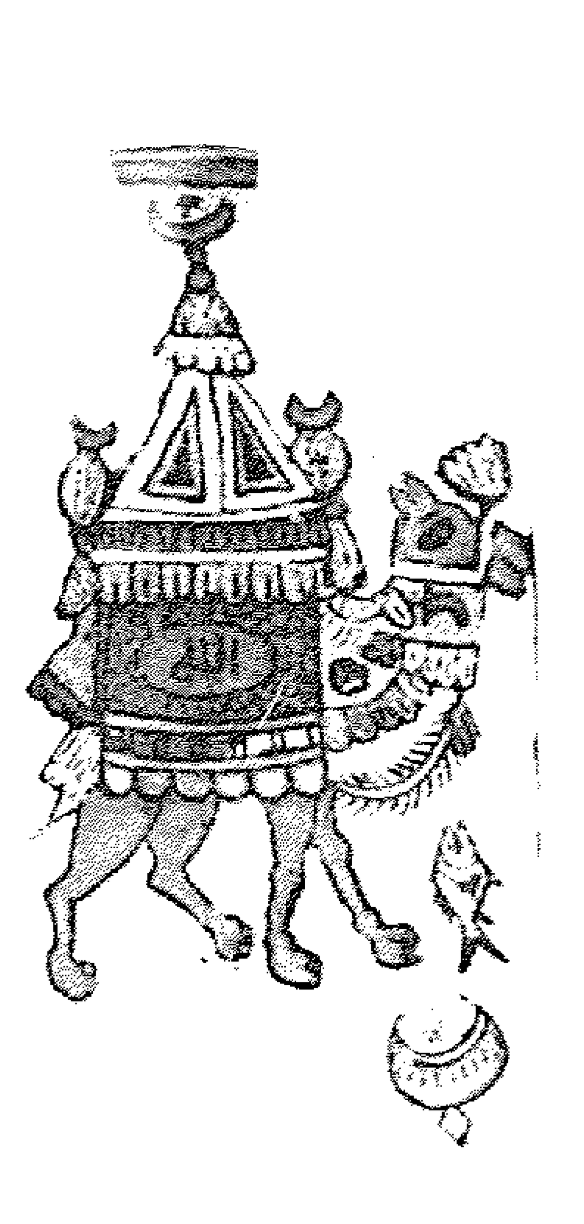
---

(٢٤) تقيم الطريقة الحامدية الشاذلية « الحضرة » مساء يوم الثلاثاء أسبوعيا بعد صلاة العشاء فى مسجد « الحسين » ، وتضم حوالى « ألفين » من اهل الطريقة وتقام الحضرة تحت إشراف شيخ مشايخ الطريقة ويلقب أيضا بشيخ السجادة او صاحب السجادة بمعنى شيخ الطريقة - انظر بحث الانشاد فى الحضرة الصوفية تأليف سليمان جميل سنة ١٩٦٩ - الناشر مطبعة الكيلانى .

ومن الأشكال الموسيقية الإنشادية المميزة فى إطار الحضرة الصوفية فى المسجد الشكل الموسيقى الإنشادى الذى يجمع بين آداء خطين متوازيين من النغم فى وقت واحد ، وأحد هذين الخطين هو لحن يؤديه المنشد المنفرد بأسلوب الارتجالات اللحنية والخط النغمى الثانى يؤدى فى خلفية الخط اللحنى الذى يؤديه المنشد المنفرد ويأخذ شكل وحده نغمية بارزه الإيقاع متكررة باستمرار يؤديها جماعة المنشدين ككسوة نغمية للفظ الجلاله « الله » - هذا ويشتمل البناء الموسيقى للحضرة الصوفية على فترة لترتيل جزء من القرآن بأسلوب التنغيم الكامل . وبذلك يشتمل الإنشاد فى الحضرة الصوفية على الإنشاد المنفرد والإنشاد التبادلى والإنشاد التجاوبى - كما يشتمل على أساليب الأداء الإلقائى شبه المنغم ، والمنغم تنغيما كاملا . كما يخضع هذا الأداء لقواعد خاصة بالتلوين الصوتى مثل الأداء بالجهد العالى و « المتوسط » والأداء « بدرجة أعلى من السر » - وهذه القواعد الخاصة بالتعبير الموسيقى بجانب تنوع أساليب الأداء فى البناء الموسيقى للحضرة الصوفية توضح لنا كيف أن هذا البناء الموسيقى الدينى ومحتوياته النغمية السلمية ومضامينه الروحية التى تهدف إلى بناء العلاقة الروحية بين وجدان الانسان المؤمن وخالقه - هى إمتداد لخصائص الموسيقا ووظيفتها الدينية على مراحل تطور العقيدة الدينية من الديانة المصرية فى المعبد المصرى القديم إلى الديانة اليهودية فى المعبد اليهودى إلى الديانة المسيحية فى الكنيسة القبطية الأورثوذكسية إلى الديانة الإسلامية فى المسجد الإسلامى المصرى .







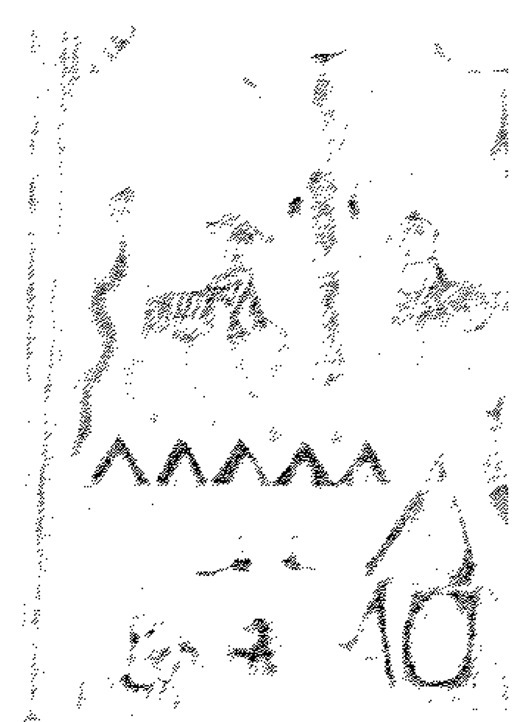
الإيقــاع والإنشـاد وطبــل الجمــال فى الــطريق الى حلقة الــذكــر



آلات الموسيقا الشعبية المصرية

من مصادر الماضى إلى ممارسات الحاضر

بقلم: فرج العنترى



فى بحث عن آلات الموسيقا الشعبية فى مصر بدءا من مصادر الماضى إلى ممارسات الحاضر ، لا يملك الباحث إلا أن يثبت شهادة التاريخ بتميز الشعب المصرى منذ القدم ، وفى جميع مراحله التاريخية ، بخصائص موسيقية حضارية فى صياغات النغم وأساليب إستخدامه وتذوقه ، وفى صناعة مختلف أنواع الآلات الموسيقية .

فلقد إشتهر قدماء المصريين بحبهم للموسيقا والإقبال عليها فى كل من مستويات الخاصة والعامة ، وشغفوا كل الشغف بالنغم الإنسانى الجميل إلى حد تقنينه رسميا ، واستخدامه فى تربية الناشئة على الوجه الأمثل ، وفى الحفلات والأعياد والولائم ، وخدمات المعبد ، وفى توديع الموتى ، وما أكثر ما تضمنته نقوش معارك النصر من صور جنود الموسيقا وهم يدقون الطبول وينفخون فى الأبواق . ولم يكن يكتفى سُراةُ المصريين بما كان يصحب الحفلات والأعياد الرسمية من موسيقا ، فكانوا يختلقون الفرص لإقامة الولائم ومجالس السمر التى يدعون إليها الأصدقاء والخلان للطعام والشراب على سمع العزف والغناء ومشاهدة الرقص . كما هوى الكثيرون عزف الآلات والتغنى .
ويمكننا أن نرى فى أحد المناظر بمقبرة « مرروكا » أحد نبلاء الدول القديمة بسقارة ، كيف جلس هذا النبيل جلسة الاسترخاء فى داره وهو يستمتع بعزف زوجته له على آلة الهارب .

ولقد أمدتنا الأبحاث الأثرية فى مصر وغيرها من بلاد الشرق فى فترة المائة والخمسين سنة الأخيرة بعديد من حيثيات الوثائق القيمة عن أهمية تقدم الشرق فى حضارتة ، وعن مدى تأثير مصر فى غيرها من الحضارات بما فيها حضارة اليونان ، وبات معروفا ان فيثاغورث الإغريقى الذى كان يعزى اليه وحده إختراع نظام السلم الموسيقى للدنيا ، كان قد تعلمه من مصر خلال إقامته الطويلة فيها لطلب العلم ، وأن الإغريق استعاروا من موسيقى مصر صياغة التنظيم النغمى لما أصبح يعرف عندهم بالمقامين الدورى Dorian والفريجى Phrygian . وقد قرأ الناس وما زالوا يقرءون نصوص أفلاطون فى الجمهورية وفى القوانين عن تأثره بما رآه رأى العين من حضارة مصر ، وبما سمعه فيها من موسيقاها ، وعن إلحاحه الشديد فى دعوة قومه إلى الانتفاع من ألحانها بالذات فى مناهج التربية والتعليم وفى التذوق الجمالى ببلاده ، كما أصبح معروفا من وقائع التاريخ المصرى ، وأن المهاجرين المصريين ، بعد أن اشتط أحد البطالمة فى إضطهادهم ، كانوا فى مهجرهم يتولون تعليم اليونانيين وغير اليونانيين أصول نظريات الموسيقا وطرق العزف على مختلف آلاتها . . كل هذا أصبح لامعا ومعروفا ، وأصبحت كل محاولات التعتيم الإعلامى عليه ، وعلى أسبقية الحضارة المصرية ، مشبوهة وممجوجة ولا جدوى منها . .



عازفات تخت بالقرنة الأقصر

وكذلك كان لإستهداء الباحثين بمنهج « علم الآثار الموسيقية » فى إمكانية ترميم الآلات التاريخية أو إعادة تصنيعها والإستماع بالتالى إلى موسيقاها ، إلى جانب ما هو موجود بالفعل من آلات قديمة فى المتاحف داخل مصر وخارجها ، كان له أثره الفعال فى توكيد اليقين على خصوبة حضارة مصر الموسيقية وإنتاجها الباهر من الصيغ والأساليب ومن تصنيع أنواع الآلات الوترية Strings ، والنفخية Instruments Wind ، والايقاعية Percussions ، وهى آلات كانت فى بادىء الأمر محددة الأنواع ومصرية صميمة ، لكن بعد أن اتصلت مصر بغيرها من البلاد والشعوب دخل على أصولها القديمة من الآلات مستجدات أخرى سيكون علينا متابعتها واستخلاص ما تمسك الشعب به منها بالميراث أو بالتبنى لحمل مأثوراته ، وللتعبير عن خصوصيته فى الزمان والمكان .

اولا : من مصادر الماضى

(١) فى عصور قدماء المصريين

١ - فى الدولة القديمة (٣٢٠٠ ق م - ٢١٠٠ ق م)

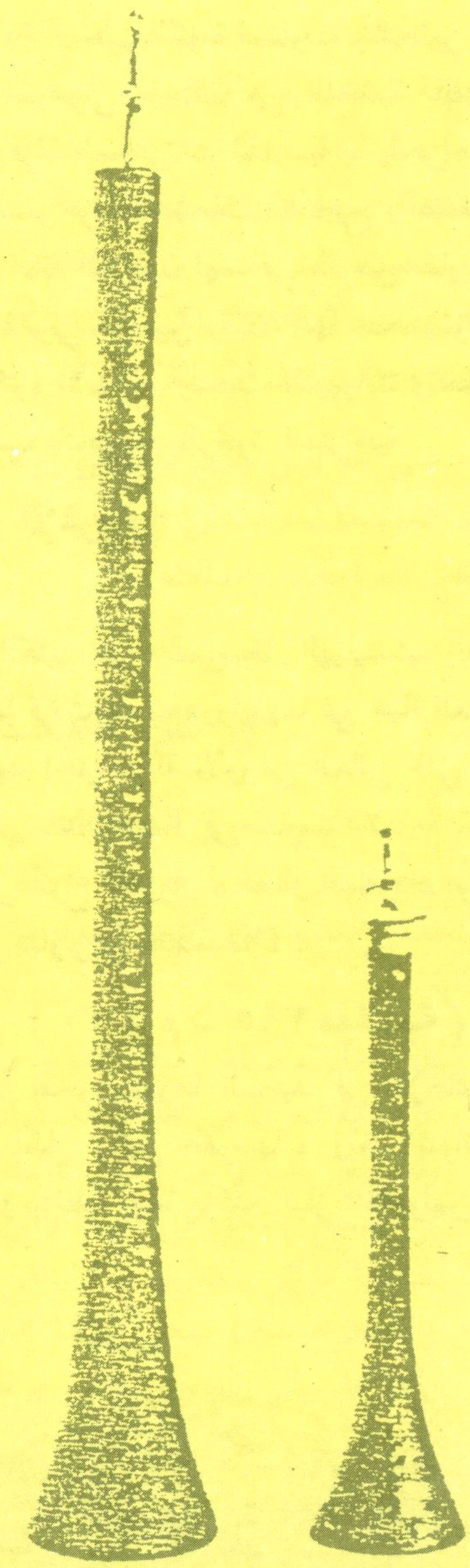
كان الطابع الموسيقى العام هادئا بحيث يؤدى وظيفة الإحساس بالسكينة والإتزان . فالمغنى كما عرضته الصور والنقوش ، لم يكن يفتح فاه فى أثناء الغناء إلا قليلا وكانت خطوات الراقصات تتوالى فى بطء وتؤدة ، كما لم تكن أنواع الآلات بحسب تعداد أوتارها أو ثقوبها ، مما تَصْدُر عنها الأنغام الحادة أو الشديدة الوقع ، وانما كانت من النوع الذى يصلح لأن يتغذى عليه الإنسان السوى ليظل سوياً ، والنوع الذى يتلاءم مع متطلبات المعبد والتعبد من الوقار والخشوع وذلك كله ، فى اطار من منظومة السلم الخماسى البنتاتونى القديم Pontatonic ، ومن المفردات الآتية :

فى الوتريات : آلة الهارب Harp باسمها الفرعونى « تيبونى » (وإن كنا لا نزال نسميها بالفارسية « جنك ») . وكانت بخمسة أوتار ، ومن حجم يتيح لعازفها أن يتناولها وهى موضوعة امامه على الأرض مباشرة أو من فوق قاعدة .

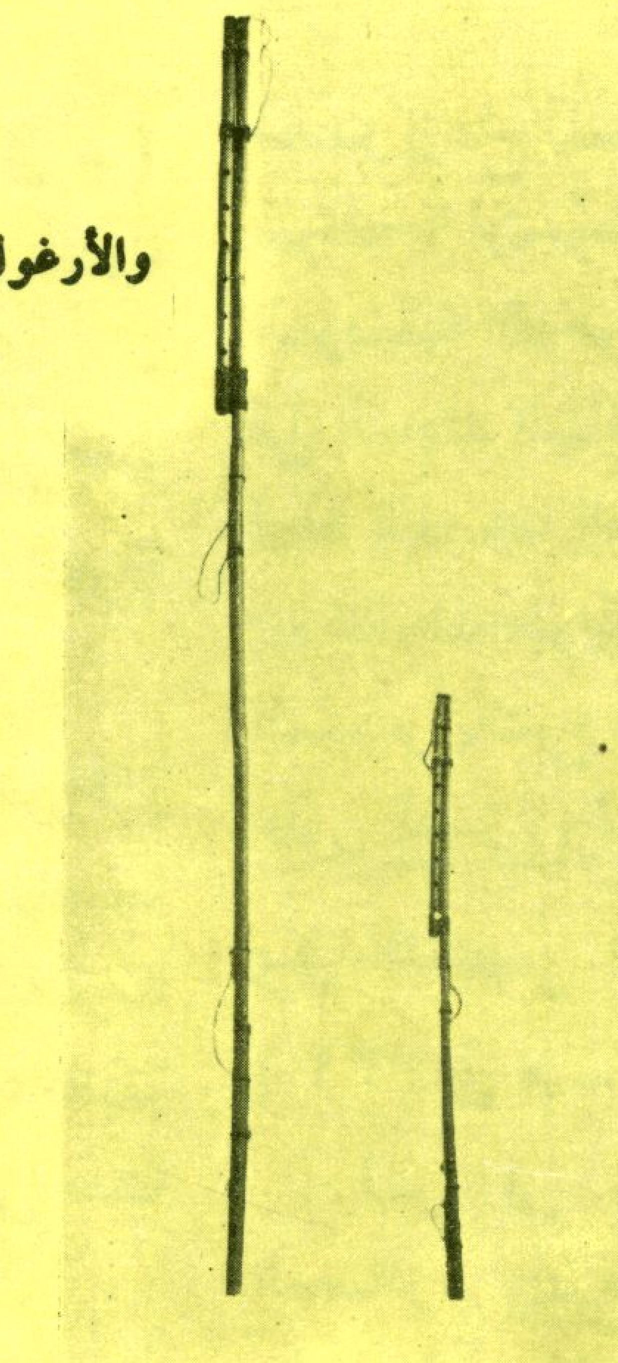
فى النفخيات : (١) المزمار الفردى بنوعيه الطويل والقصير ، وبتسميته الفرعونية « خنووى » (وإن كنا لا نزال نسميه « الناى » بالفارسية) ويقول فلوتو فى المجلد الثامن من وصف مصر إن المصريين كانوا يطلقون على النوع الطويل اسم « دجونواى djonoues ومنه النوع المرسوم على جدران جبانات الجيزة ، ويطلقون على القصير اسم « جنجلاروس » Jinglaros ومنه النوع الذى ظهر فى رسوم كهوف بنى حسن .

(٢) مزمار « الأرغول » المزدوج .

فى الإيقاعيات : مجموعة آلات الطرق الفرعونية باسمها « كن كن Kenken ، وهى مصنوعات للتصفيق الإيقاعى بطرق ذو القضبان ، والأذرع ، والأرجل ، والألواح ، الرموس . وما يعرف ايضا بالعصى المصفقة التى سوف نتقابل معها وشيكا فى المأثورات المعاصرة بإقليم الفيوم .. ثم مصلصلات الأجراس « الجلاجل والشخاشيخ ، وهذا ، بجانب تصفيق الأكف الذى سوف نتقابل كذلك مع أعلى نماذجه العصرية فى إبهار الإيقاع المركب Compound Rhythm عند أهلنا فى النوبة .

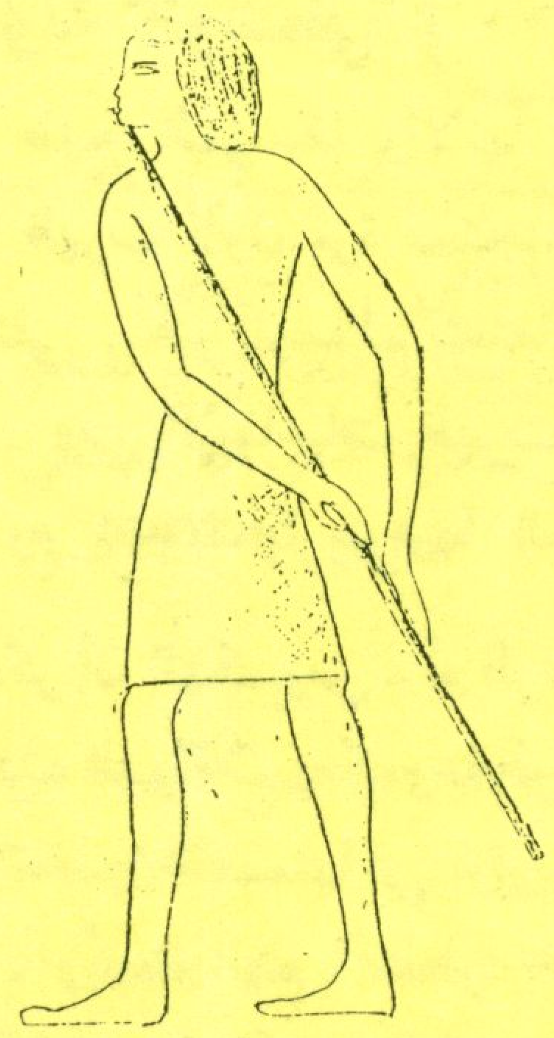


الجورى أو السبس   المزمار البلدى



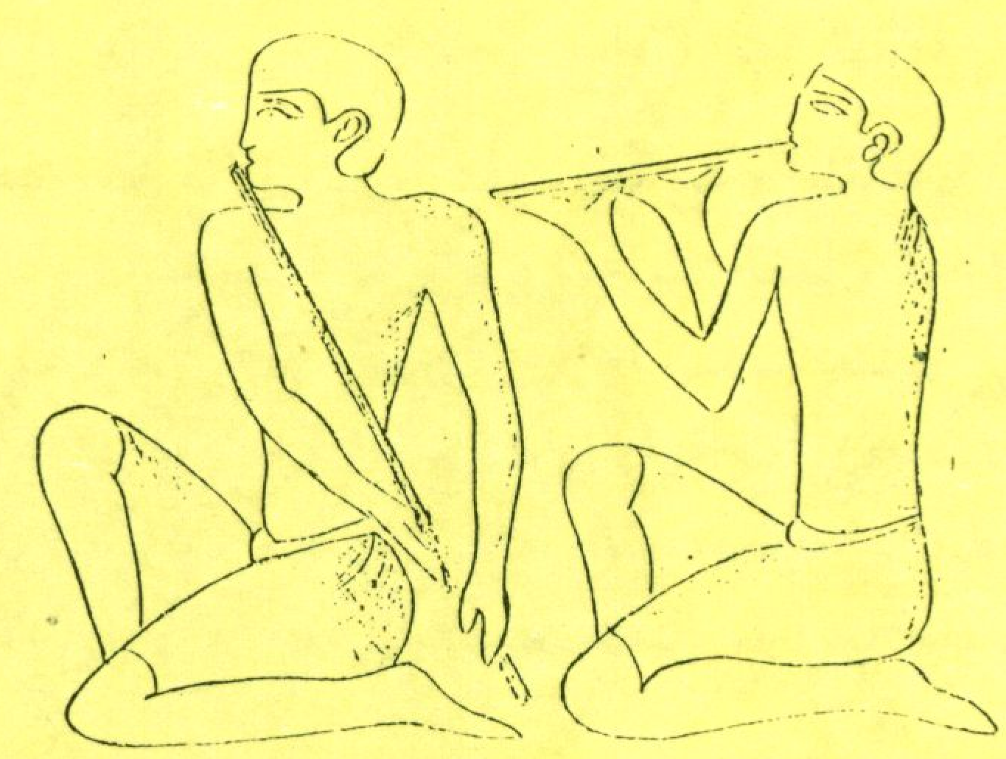
والأرغول الكبير

الأرغول الصغير

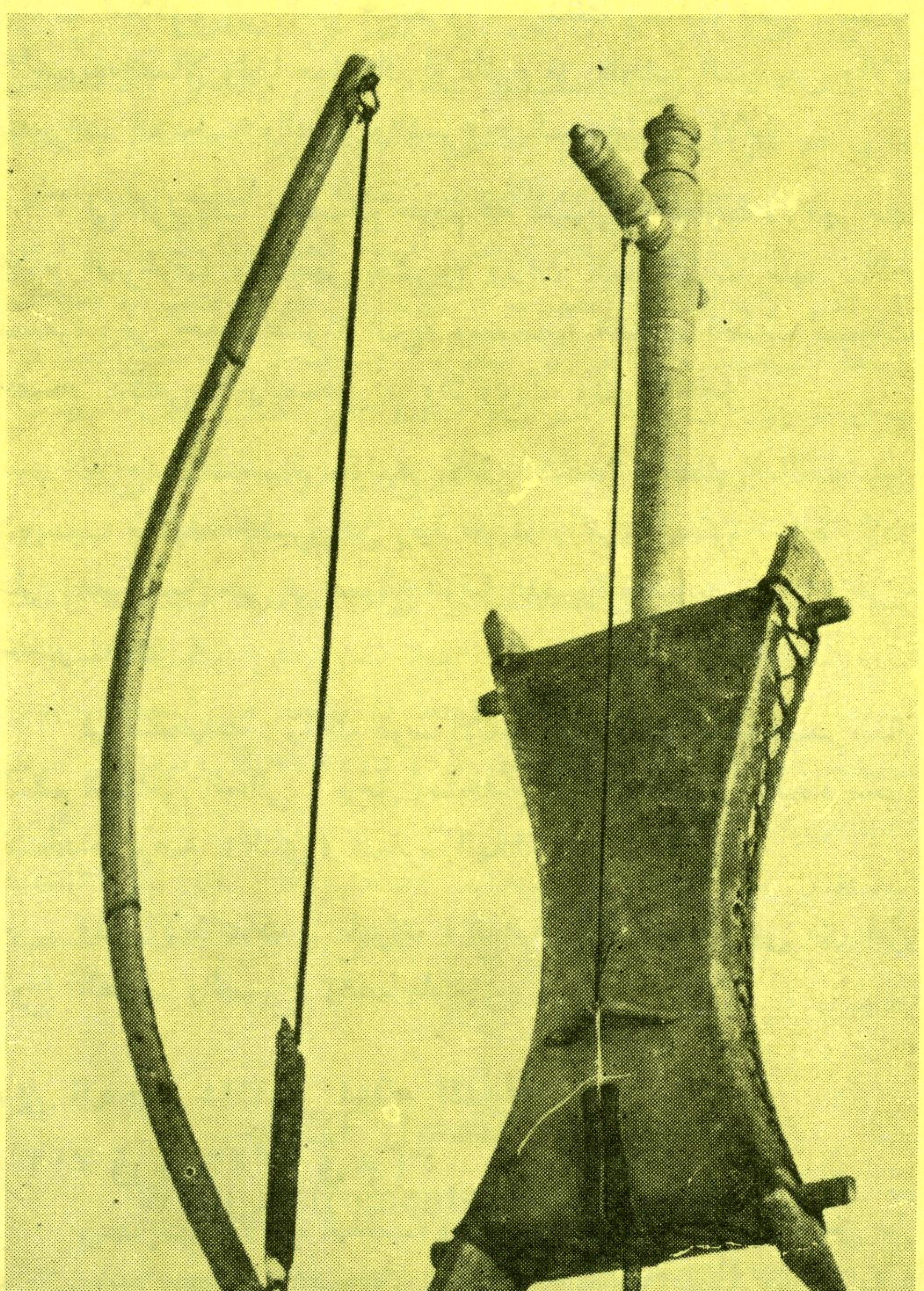


صفارة قصبة فرعونية طويلة (ناى)

من نقوش الدولة القديمة



صفارة وقصبة فرعونيتين من نقوش الدولة القديمة



الرباب المعرف برباب الشاعر

ب - فى الدولة الوسطى (٢١٠٠ ق م - ١٧٠٠ ق م)

ولقد ظل طابع الموسيقا وآلاتها على نحو ما كان فى الدولة القديمة ، لكن ظهرت لأول مرة مستجدات آسيوية من آلة الكنارة ، وآلة الصنج الكتفى ، غير أنهما لم يتمتعا بالرواج والانتشار الا فى عصر الدولة الحديثة . وفى الإيقاعيات ظهرت أنواع من الطبول ، وظهرت صلاصل الستروم Sictrum بنوعيها المنحنى والناقوسى .

وجدير بالذكر أن الهكسوس - أو الرعاة الأسيويين - تمكنوا من غزو مصر فى عصر هذه الدولة ثم حكموها طوال الأسرات ١٥ ، ١٦ ونصف السابعة عشرة واتخذوا عاصمتها فى اواريز بموقع « صان » الحالية قرب فاقوس الشرقية ، ويُثبت انهم احتفظوا بادىء الامر بتقاليدهم وعاداتهم ومعبوداتهم - وآلات موسيقاهم بالطبع - إلا انهم لم يلبثوا على ذلك طويلا ، فتمصروا وتكلموا لغة مصر وتقربوا الى معبوداتها .

ج - فى الدولة الحديثة (١٥٥٥ ق م - ٧١٢ ق م)

بدأت هذه الدولة فى عصرها المتقدم بطرد الهكسوس على يد أحمس ، ثم حكمها الفراعنة الأقوياء فتوغلوا فى أراضى الجزيرة حتى امتدت أملاكهم إلى آسيا الصغرى ، وبذلك إتصلت مصر بالمدنية الأسيوية إتصالا وثيقا مما كان له تأثيره فى الطابع الموسيقى وآلاته بتعبيرات الصخب والحدة والتسرع وبالمستجدات آلاتية : -

فى الوتريات : تضخّم حجم آلة التيبونى - الهارب - وظهر منها النوع المزخرف والمُجَهّز بعشرين وترا ، كما ظهرت منها نماذج مصغرة - فى حجم طنبورة النوبة وسمسمية القنال - اخذت تسميات الصنج الكتفى ، والمنحنى ، والزاوى ، وذى الحامل .

وراج الاستخدام الواسع لآلتى الكنارة والطنبور الأسيويتين (ويسبب ما لهذا الطنبور من رقبة طويلة وأخرى قصيرة اختلط الأمر على بعض المؤرخين فى نموذج الرقبة القصيرة فاحتسبه « عودا » عربيا بتقدير جزافى)

فى النفخيات : زادت ثقوب الأنابيب فأصبحت سبعة تصدر أنغام السلم السباعى الحالى ، وحل إستخدام المزمار المزدوج الحاد محل إستخدام بوصة « الناى » المفرد الهادئة .

وفى الايقاعيات : ظهرت « الدفوف » ، وكثرت عن ذى قبل أنواع الطبول والصنوج والصاجات .

وفى العصر المتاخر لهذه الدولة (٧١٢ ق م - ٣٣٢ ق م) :

وبعد إنتهاء الأسرة الخامسة والعشرين النوبية ، تمكن الفرس من غزو مصر وإحتلالها وتكوين الأسرات الحاكمة : ٢٧ لمدة ١٨٧ عاما ، وبعدها ٩ سنوات أخرى فى الاسرة ٣٠ حتى عام ٣٣٢ ق م وهنا تتفق جميع المصادر التاريخية على أن إنتشار الطابع الموسيقى الفارسى كان مصدر إزعاج للمصريين إلى درجة أن هب الكهنة لمقاومته والتحذير من سوءاته ، وتحوّط منه القصر الفرعونى فاحتفظ فى الحاشية بالفرقة الموسيقية الفرعونية إلى جانب فرقة المجلوبات الفارسية ، ونحن نقرأ فى المجلد السابع من وصف مصر عن مستبشعات الضجيج والصخب لهذه الموسيقا الفارسية ، وعن ادانة أفلاطون لهما فى معرض مقارنتها بما كان للمصريين من النغم القانونى الرصين وكيف أنها جاءت تؤذى المشاعر بالتنوع الشديد ، وبكثرة الأنين ، ولتبعث الشهوات وتحض على الفسق والرذائل ، وتصيب الحيوية بالرخوة المتراخية .

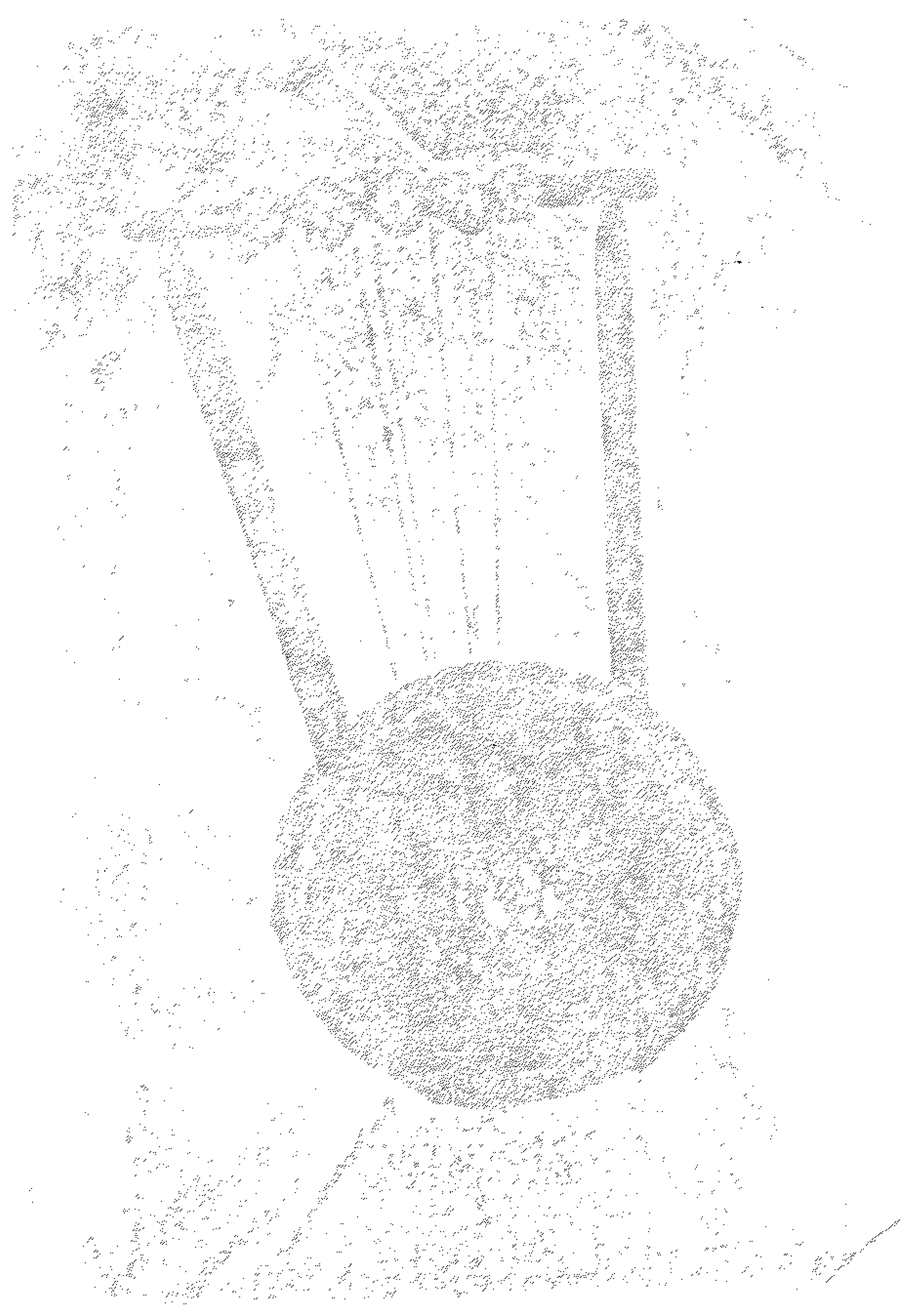
وفى العصر البطلمى او الإغريقى (٣٣٢ ق م - ٣٠ ق م) :

ليس فى وسعنا إيراد الكثير عن الموسيقا الهيلينستيه لقلة المصادر . وإن صح القول بأنها كانت تلعب دورا مهما فى حياة العامة والخاصة ، وان هذا العهد شهد إختراع آلة الأورغن المائى على يد المهندس السكندرى كيتسيبوس Ktesibius فى عام ٢٥٦ ق م كما أطلقت المسميات اليونانية على أنواع المزمار ، فصار المنفرد « مونْوا ولوس Modoalos والمزدوج دياؤلوس Diaaulos .

واما فى العهد الرومانى (٣٠ ق م - ٣٩٥ ميلادية) :

فللكنيسة القبطية أولا أن تفخر بدورها المجيد فى الإحتفاظ بالخصائص المصرية القديمة لكل تراتيل طقوسها ، وبغير شوائب فارسية أو مدخولات إغريقية أو بيزنطية فيما يؤكده كبار اللاهوتيين .

الطنبوره



وسوف لا نجد جديدا فى أسماء الآلات عن المتداولات الإغريقية السابقة باستثناء إهتمام الرومان الشديد بنمط وآلات الموسيقا العسكرية وظهور قيثارة - أوليرا Lyre - ذات سبعة أوتار اسمها « تستودو » Tistudo ، وإطلاق تسمية « كيمبالون » Cympalon (او سيمبالون) على مصلصلات الستروم فى هجائية تكاد تأخذ نفس حروف كلمة « السيمبال » Cympal التى تطلق الآن على أقراص الصاجات الكبيرة فى فرق الموسيقا العسكرية والأوركسترا المعاصرة .

على أنه ليس هناك ما يمكن إيراده عن الآت موسيقية قبطية لأن هذه الموسيقا تعتمد على الحنجرة فى الغناء وحسب ، مع إصطحاب بإيقاع الصاجات والمثلث .

٢ - فى ظل الحضارة الإسلامية

حدث الفتح العربى لمصر سنة ٦٤٠ م ، ومن يومها صارت البلاد بالتدريج طرفا حضاريا مع بقية البلاد الأخرى التى فتحها العرب فى استخدام العديد من آلات الموسيقا ، ومع مراعاة العوامل المؤثرة التالية :

١) إن اتخاذ عاصمة الدولة الأموية فى موقع قريب من حدود الدولة الرومانية تسبب فى عدوى احتضان البيت الحاكم لفنون الموسيقا وتشجيع تداولها ، ومن الثابت أن المطرب العربى سعيد بن مسجح إرتحل فى عهد الأمويين إلى كل من بلاد الروم فى سوريا وإلى فارس ، ليتلقى فنون الألحان « البربطية والاسطوخوسية » بمعنى عزف العيدان ومعرفة القواعد النظرية ، وأنه عاد إلى الحجاز فلقن ما تعلمه لتلاميذه .

٢) وعلى أيام الدولة العباسية زاد على الأثر الفارسى دخول الرافد الثقافى الإغريقى فى مصطلحات وقواعد الموسيقا نتيجة لقيام حركة الترجمة الكبرى فى عهد الخليفة المأمون (٨١٣ م - ٨٣٣ م) ثم دخل الرافد التركى بدوره بدءاً من عهد الخليفة المعتصم (١٨١٣ م - ٨٣٣ م) .

٣) وانضاف إلى ما تقدم - بجانب المعارف والتقاليد والمسميات المحلية للأقاليم - روافد أخرى من مصطلحات الموسيقا وأسماء آلاتها لكل توابع الخلافة عن طريق الانتقال والرحلات .

وبذلك أمكن أن تتعدد أسماء الآلة الموسيقية الواحدة ، والنغمة الواحدة والمقام الواحد ، والإيقاع الواحد . وكانت الآلات الموسيقية التى تصنع بمصر أو فى أى من بلاد الملة ثم يجرى تداولها بالبيع والشراء فى أسواقها وخاصة سوق « الأنماطيين » الذى حددت لنا خطط المقريزى موقعه بجوار باب زويلة ، عديدة ومتنوعة ، وبالقدر الذى رصدته المراجع التخصصية على أيام الأيوبيين والمماليك فيما يلى : -

العـود : بخمسة وعشرين تسمية مختلفة .
الجنك : بنوعيه : العجمى والمصرى القديم .
السنيطر والقانون : **تسميتان لنوع واحد ، غير أن القانون تسمية شامية ، والسنيطر مصرية قديمة .**
الرباب : بمسميات الكمنجة الفارسية ، والأرنبة التركية .
الطنبور : بنوعيه : الخراسانى ، والعربى .
الشبابه : هى المزمار بنوعيه : الطويل والقصير وفى تسميات مختلفة بلغت نحوا من ٢٥ تسمية أشهرها « الناى » الفارسية .
مزمار الأرغول : بأسماء الدوناى ، الموصول ، المزدوج ، المثنى ، المقرون .

الشعيبيه : آلة نفخ تتركب أفقيا من سبع أنابيب من البوص مختلفة الأطوال ، ويستخدمها العازف بتحريكها يمنة ويسرة فى شفتيه أثناء النفخ ، وكانت قديما من استخدامات الرعاة وتنسبها التسمية إلى النبى شعيب عليه السلام .
الطبول والدفوف : أنواع عديدة ومتنوعة الحجم والشكل ، غير أن الدفوف كانت تتجهز برقائق من المعدن .
الطبلخاناة : وهى فرقة الموسيقا العسكرية فى تسمية فارسية ، وكانت تشتمل على الأبواق والمزامير والطبول والنقارات والصاجات النحاسية .

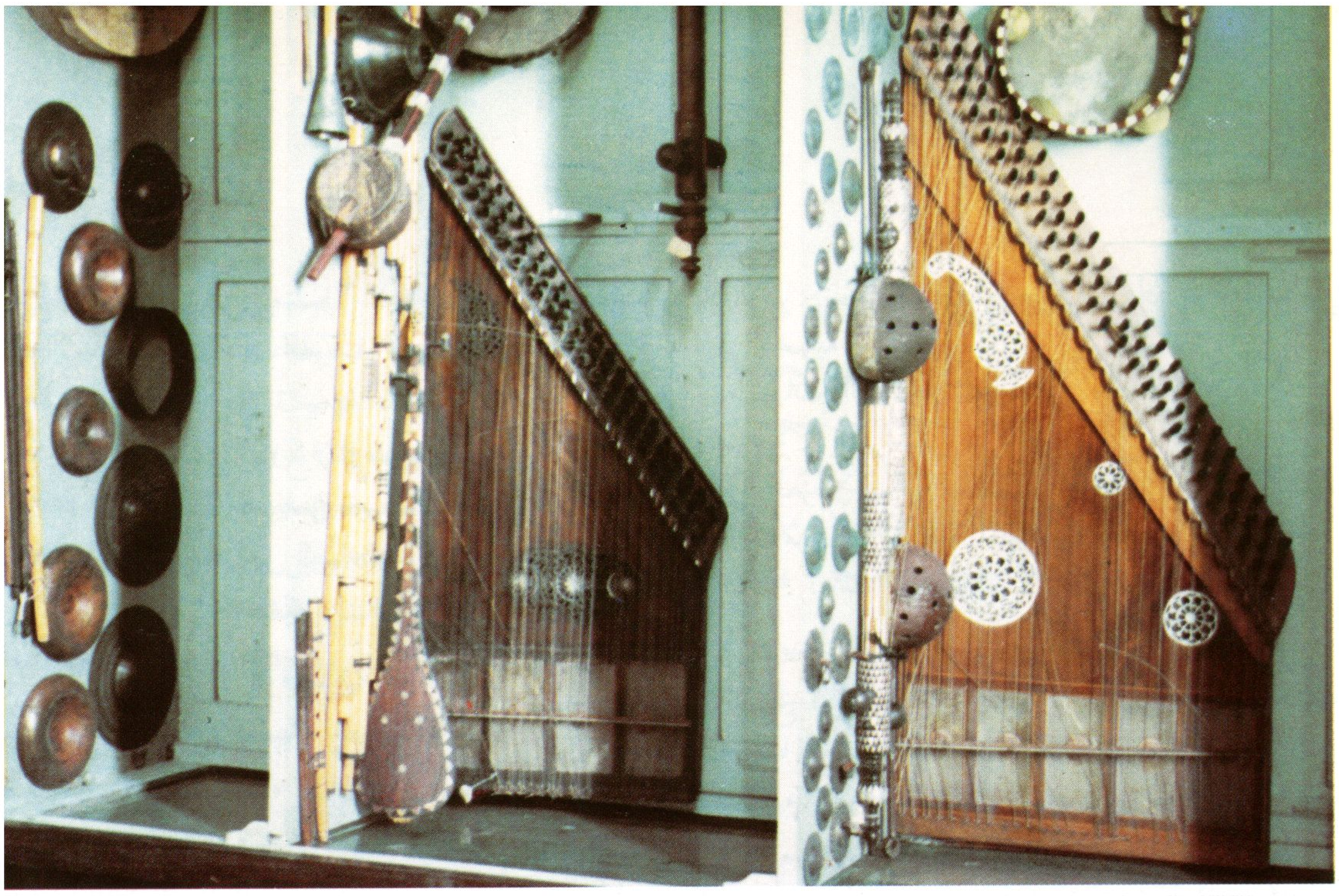
فاذا أضيف إلى كل ما تقدم وقوع مصر فى يد الحكم التركى بدءا من سنة ١٥١٧ ، وإيصاد أبواب التقدم العلمى والثقافى والاقتصادى أمامها مع نقل مهرة الصناع ونفائس إنتاجهم إلى الأستانة ، وانشغال ميزانية البلاد وخزينتها بجمع القروض المالية إلى عتبات الباب العالى دوريا ، وجدنا الشعب ينكفىء على نفسه للتعبير بما ملكت يداه من موروثات آلاته الشعبية المصرية أو تلك التى طوعها لتعبيراته فطاوعته وتبناها فاستصحب بها مواويل شكواه . وسوف لا نجد تغييرا بعد فى مجال الآلات الشعبية رغم قيام محمد على الكبير بإنشاء مدارس موسيقية عسكرية على النسق الأوروبى فى تدريس النظريات والتدريب على الآلات الأوروبية لأجل تحديث الجيش المصرى .

وبالنظر الى الفروق المحددة بين آلات الموسيقا الشعبية ، وآلات الموسيقا الكلاسيكية ، نجد آلة العود تشترك فى آداء الفلكلوريات الشعبية بالوجه البحرى ، كما نلاحظ ما استجد من استخدام أبواق الخيالة العسكرية (البوست هورن Bost horn) وموسيقا القرب Bagphipes فى بعض أعراس المدن الكبرى . ولا شك ان الزمن المستقبلى وحده هو الذى سيكشف للباحثين عن مدى تبنى الشعب لاستمرارية هذه الممارسات ، ويقرر بالتالى مدى استحقاقها مستقبلا للدخول فى قوائم مأثوراتنا الشعبية .

ثانيا : فى التداول المعاصر
من آلات النفخ Wind instruments

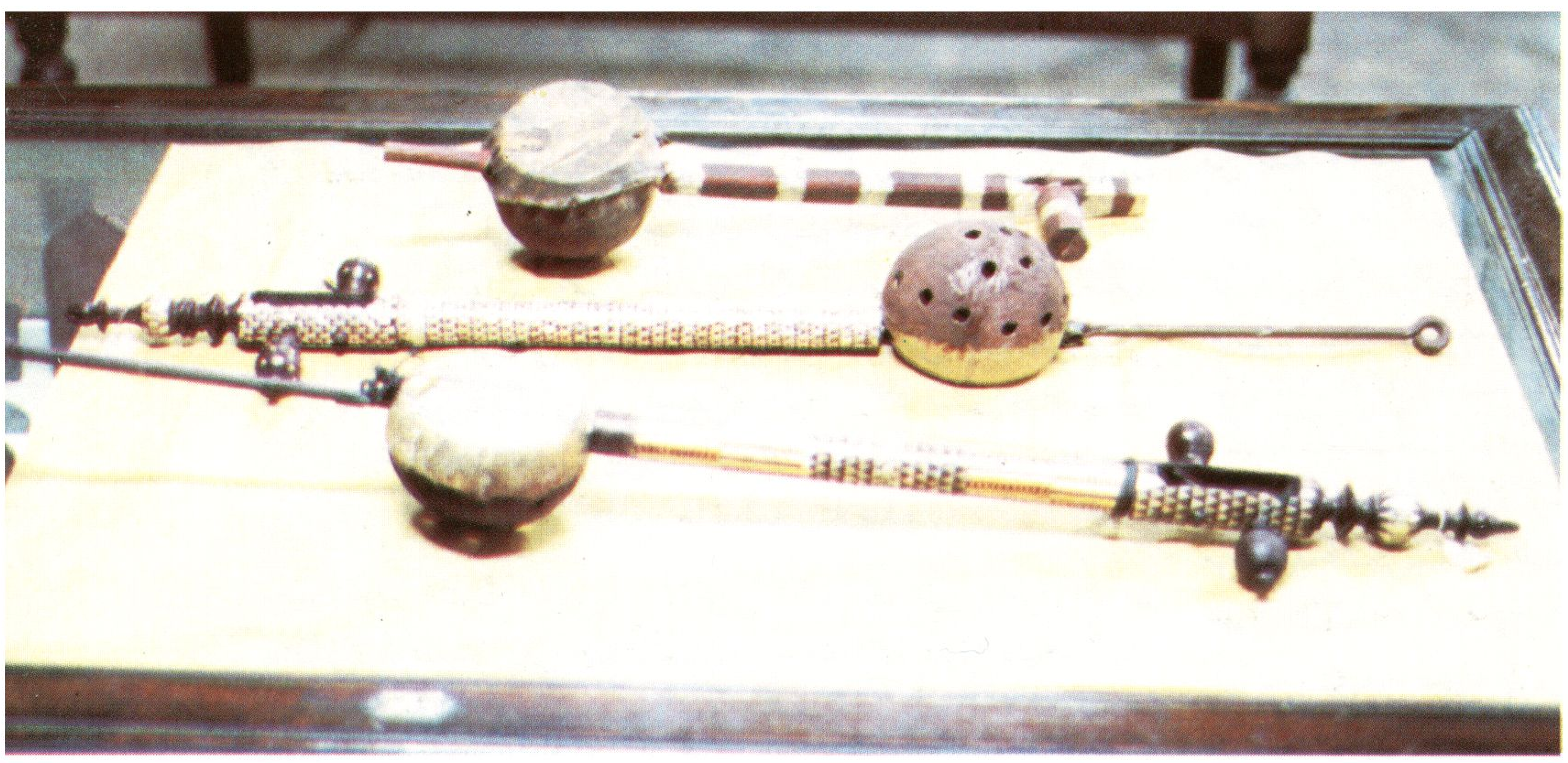
اولا : من الات النفخ المباشر : صفارة السلامية :

إذا كانت كلمة « الصفارة » تطلق بشكل عام على أية آلة نفخ موسيقية تصنع من قصب الغاب أو بصفة خاصة على آلة « الناى » ،



من مجموعة تحف
الجمعية الجغرافية

الصاجات –



الربابة —
من مجموعة تحف
الجمعية الجغرافية

فإن من دواعى العجب أننا فى مصر لا نزال نزكى استخدام تسمية « الناى » الفارسية لآلاتنا بدلا من استخدام مسمياتها الفارسية العربية فى : قصبة أو قصابة ، أو أسمائها الفرعونية مات لأشف وخنووى Chnove أو بالفلكلورية المعاصرة : سلامية ، وكول . ومن المرجح كثيرا أن مسألة تكثيف المسميات والمصطلحات الفارسية فى آلات وفرق ومقامات موسيقانا ، ترجع أصلا إلى نجاح ما كان من تخطيط البرامكة فى نشر حضارة العجم وأدواتها بمتسع ممتلكات الإمبراطورية العباسية من باب التسيد الفارسى على كل ما هو عربى .

ونبدأ فنتناول أشهر آلات النفخ المباشر فى موسيقانا الشعبية لنجد صفارة السلامية ـ وفى التسمية صلة تشابه واضح بين سلاميات عظم الأصابع وبين العُقَل فى غاب تصنيعها ـ عبارة عن قصبة مفتوحة الطرفين ، ولها ستة ثقوب ، ويمسكها العازف فى وضع مائل وبالشكل الذى ييسر ذبذبة عمود الهواء المنفوخ فيها .

والغالب أن يحتفظ عازفوها فى ممارساتهم بمجموعة من مختلف أطوال هذه الآلة التى سوف تختلف أصواتها بالتالى حدة وعمقا ، وذلك من باب التحسب لما عساه أن يحدث من تغيير فى المقامات والطبقات ، وتبعا لهذا ، فإنه فى حالة تعدد آلات الفرقة لا بد أن يقترن وجود كل سلامية بوجود واحدة أخرى أصغر حجما تسمى « كول » Kawal كى تسهم بإصدار الجوابات الصداحة العليا للنغم الأولى ، ويكون حاصل جمع الامتزاج أكثر اكتمالا وجمالا .

ويمكننا أن نرصد فيما يلى بعض اختلافات تصنيع الآلة وأنغامها واستخدامها ببعض المناطق المصرية :

- **فهى فى ممارسات قبائل العبايدة والبشارية وتفريعاتهما بالصحراء الشرقية يتم اتخاذها أيضا من البوص المعتاد ، لكنهم يستقبونها لعزف السلم البنتاتونى Pentatonic الخماسى الذى لا يعرفون غيره**

حتى الآن ، ولا يهضمون نغماً سواه .

● وفى واحة سيوة تصنع الآلة من مواسير البنادق بعد قطعها وتثقيبها ثم ينفخون فيها بأسلوبهم التخصصى البارع ، إذ يطلقون تيار النفخ فيها على شكل دفعات متواليات ، ومن ثم ينساب للسمع منها تدفق نغمى موصول رغم ما قد يشوبه أحيانا من صفير جانبى حاد .

ومن سيناء الجنوبية أثبتت بعض التسجيلات الميدانية لعام ١٩٦٨ أن الآلة بثقوبها الستة تتحرك فى مساحة نغمية لا تتجاوز المسافة الموسيقية الرابعة ، وأن العرف والتقاليد تجعل عازفيها دائما من النساء ومن فتيات الرعى فى أيام السلم والأمان ، وأما فى مواجهة الخطر والطوارىء التى تتطلب استخدام أنغامها فى مراسلات الشفرة ، فإنه يتحتم ألا يعزف عليها إلا الرجال .

ومن الثابت بعد كل هذا أننا نجد فى نقوش الدولتين القديمة والوسطى للفراعنة نوعين منها فى غاية من كمال الصنعة وتناسب التثقيب ، أحدهما طويل والآخر قصير ، وقد برهنت التجارب على أنهما كانا يصدران السلم الخماسى ، كما أننا عثرنا على نماذج فرعونية من نفس الآلة فى عام ١٨٩٠ على يد العلامة البروفوسير فليندوس بيتريك Flinders Pitric وفى عام ١٩٠٣ على يد العلامة جون جارستانج John Garstang ودلت النقوش التى يبلغ عمرها ألفى سنة قبل الميلاد فى أحد مقابر أهرامات الجيزة على وجود فريق كامل من نوع هذه الآلة وهو يؤدى خدمة العزف فى إحدى حفلات الفرعون ، وفى كل هذا ما يقطع بمصرولوجية آلات البوصة المثقبة أيا جاءت تسمياتها ، فى الماضى أو فى الحاضر .

ثانيا : فى النفخ بالريشة المفردة With Single reed. الأرغول :

والأرغول كشقيقاته نموذج من النفخيات لآلة عرفها تاريخنا الفرعونى من منذ عصر الدولة القديمة (٣٢٠٠ ق م - ٢٠٠٠ ق م) وهو الآن وبالتشبيه العصرى عبارة عن آلة كلارينيت Clarinet مزدوجة تقترن فيها أنبوبتان من البوص ، لكل منهما مبسم أو « بالبوص » به ريشة تتسبب فى ذبذبة نفخ العازف ، وتكون إحدى الأنبوبتين قصيرة وعليها ستة ثقوب لتصنيع اللحن ، والأخرى أطول - ويمكن دائما تطويلها حسب الحاجة بعقل إضافية لكى تؤدى لنغم الأولى بساطا من قرار يمتد طنينه تحت لمعان اللحن العلوى وهى نفس الآلة التى مازال يجىء ذكرها ضمن متداولاتنا الموسيقية على أيام كل من الأيوبيين والمماليك بأسماء « الدوناى » (ناى مزدوج) ، و « المزمار المثنى » ، و « المزدوج » ، و « المقرون » ثم إنها أيضا كانت على الدوام فى تناول « مراكبية النيل » فيما ذكره المستشرق إدوارد لين عن عادات المصريين المحدثين وشمائلهم على أيام محمد على الكبير .

وينقسم تصنيف الأرغول حسب أطواله إلى نوعين : القصير الذى تتراوح أطواله بين ٦٠ سم ، ٨٥ سم ، والطويل الذى يتمتع بامتدادات واسعة تستوعب أطوالا من ١٨٠ سم إلى ٢٥٠ سم - وبين طرفى كل هذه الأطوال نجد أرغول « الطرماى » Tormai الذى يمكن أن يتراوح طوله بين ٤٠ سم ، ٦٠ سم مع تجهيز فى كلتا أنبوبتيه - أو جزء « الزنان » حسب التسمية الشعبية - بقمعين تعمل فوهتهما على تكبير الصوت ، كما نجد أيضا نوع « القورمة » Urma متساويا فى كلتا قصبتيه بمقياس ٦٠ سم ، وأخيرا نجد أقصر الأنواع الذى يتراوح فيه الطول بين ٢٥ سم ، ٤٠ سم ويأخذ تسميتى « الزمار » Zummar والزمارة Zummarah ويشيع تصنيع الأراغيل ويروج تداولها فى ريف الوجه البحرى ، وهم يسمونها حسب تعداد ثقوبها فتكون « ربعوية » أو « خمسوية » أو « ستاوية » بمقدار ما لكل من ثقوب . لكن بدو سيناء يسمونها « المجرون » (المقرون) أو « العفاطة » بضم العين وفتحها وكذلك نجد لها تسمية المجرون فى مجتمعات واحة سيوة وقراها ، لولا أن البحوث التخصصية تؤكد على ان أرغول « الخمسية » السيوى وافد أصلا من منطقة مرسى مطروح مع مقتنيات البدو الذين جاءوا من هناك إلى الواحة أو مروا بها .

ثالثا : فى النفخ بالريشة المزدوجة With double reed المزمار :

والمزمار آلة لها شكل الأوبواه المعاصرة Obee ويجرى تصنيعه محليا من خشب المشمش أو البندق ، وذلك بشكل أنبوبة مخروطية يتركب فى أعلاها مبسم الريشة المزدوجة للنفخ ، وتنتهى من أسفلها بفوهة على شكل الجرس لتكبير الصوت . وعلى أن تتجهز الأنبوبة بثمانية ثقوب ، منها على السطح الخارجى سبعة ، والثامن فى أعلى الخلف . ولقد عرف كل العرب هذا المزمار واستخدموه لمسراتهم فى فترة العصر الوسيط بأسماء : « السرنا » ، و « الصرناى » ، و « الزورنا » . وبسبب شدة القوة فى حدة أصواته ، تم استخدامه على نحو خاص مع الأبواق والطبول فى كل تشكيل رسمى لفرق الموسيقات العسكرية الإسلامية التى كانت تعرف بفرق « الطبلخانات » حسب النظام الفارسى ، وهو النظام الذى عاصرت الحملة الفرنسية وجوده بكل من سنجقيات (مديريات أو محافظات) الشرقية ، والمنصورة ، والبحيرة ، والمنوفية ، وأطفيح ، والجيزة ، والبهنساوية ، والفيوم ، وجرجا ثم قرر إلغاءه محمد على الكبير فى عملية تحديثه للجيش المصرى ، وإنشائه مدرسة للموسيقات ببلدة الخانقاه (الخانكة) على النهج الأوروبى فى تعليم القواعد والنظريات ، وفى التدريب على أحدث الآلات المعاصرة من أجل إمداد فرق الجيش بخريجيها ، ولهذا ، ومن يومها اكتفى المزمار بأداء دوره فى تنشيط موسيقانا الشعبية .



الربابة والطبلة

الصفارة





وتستخدم موسيقانا الشعبية ثلاثة أنواع من المزمار ، وبحيث يقوم الأصغر حجما بمهمة آداء اللحن دائما ، على حين يتولى ما هو أكبر نسبيا دور تكرار البطانة ، وأكثر أسمائه تداولا هى حسب التدرج فى زيادة الحجم : « الشبس » ، « فالشلبية » أو « المزمار الصعيدى » ، و « التلت » أو « المزمار البلدى » . وهذا عدا أن البعض يستخدم أيضا تسمية « الأوبوار » الأوروبية محرفة فى النطق إلى « الأبا » الكبير أو « الأبا » الصغير . والشائع فى شكل استخدامنا لهذه الآلة أن تأخذ دوما حالة مشاركتها مع الطبل الكبير ـ أو البلدى ـ فى العزف بالخلاء وفى الميادين وفى الساحات والشوارع لتنظيم مسيرات الزفاف والمواكب أو لاصطحاب فى ترقيص الخيل ، أو لأداء معزوفات السامر .

الوتريـات

اولا : وتريات القوس With Bowed strings

الرباب :

منذ قرن مضى كانت آلة الرباب ـ أو الربابة ـ تماثل فى أهميتها آلة القيولين فى أوروبا ، وثم أصبحت بعد ذلك آلة شعبية يؤخذ صندوقها المصوت من جوزة هند مجوفة تكسى بالجلد ، وتتجهز للعزف بأوتار من شعر الخيل ويقوس يشبه قوس الكمان ، وهى تنقسم إلى نوعين : الأول بوتر واحد لمصاحبة الملاحم الشعبية ، والثانى ذو الوترين لممارسة العزف بالجوقات أو بتلك التخوت القديمة . وتشير البحوث التاريخية إلى أن آلة الرباب كانت قد وفدت من خراسان إلى البلاد العربية . ونحن نقرأ أنها كانت على أيام أبى نصر الفارابى (٨٧٠ م - ٩٥٠ م تقريبا) بوتر وبوترين ، وبأن نوعها المصرى كان أقدم النماذج . كما يحدثنا القلقشندى فى صبحه الأعشى عن أوصاف الرباب المصرية وعن أنها كانت تتجهز فى عهد سلاطين المماليك (١٢٥٠ م - ١٥١٧ م) بأوتار أربعة .

وتتضح أهمية الدور الفنى والاجتماعى لرباب الشاعر فى كتاب المستشرق إدوارد لين عن « عادات وشمائل المصريين المحدثين » فى أنه لم يكن بمصر إبان القرن التاسع عشر ما هو أكثر تسلية لرواد المقاهى وفى التجمعات من شغف الاستماع إلى شعراء الربابة فى منظومات الملاحم الشعبية ، وبأن هؤلاء الشعراء كانوا بالقاهرة أكبر طوائف الرواة عددا ، ويلقون إنشاداتهم من الذاكرة لا من كتاب أو نص ، ويزخرفون أداءهم بالفواصل الصغيرة من نغم الرباب كما يستفتحونه بانغام الاستهلال . وقد تمتعت الرباب بألقاب مثل « رباب الشاعر » ، « والرباب » الأبوزيدى » نسبة إلى أبى زيد الهلالى سلامة « وعلى نحو ما كان الشعراء ينسبون إلى تخصصاتهم ، فهناك « الهلالية » و « الزغبية » و « الزناتية » ثم « العناترة » أو « العنترية » نسبة إلى عنترة العبسى إلى جانب تناولهم لقصص المجاهدين من أمثال ذات الهمة ، « سيف اليزل » الذى يسميه العامة سيف « اليزن » وغير ذلك من حكايات الألف ليلة وليلة . وجدير بالذكر أن إدوارد لين يخلص من بعد كل هذا السرد إلى أن المصريين المحدثين لا يزال فيهم عرق الشعور « البدوى » الذى يبعث فى كيانهم نشوة الحمية من جراء الاستماع إلى قصص الحرب .

وأما عن رباب الوترين ، فالثابت أنها كانت قد تفردت بالوجود فى فرق التخت من دون كل وتريات القوس الأخرى إلى حلول عام ١٨٦٧ ، وبالذات فى المناسبة الشهيرة لقيام « فرح الأنجال » الذى كان الخديوى اسماعيل قد أمر بأن تستمر حفلاته أربعين يوما بلياليها فى القاهرة من أجل زواج أبنائه الثلاثة . وطرافة الحكاية أو أهمية المناسبة كانت قد استدعت تشكيل جوقة كبرى من قمم العزف والغناء برئاسة « المعلم » حسن الجاهلى (١٨٤٢ ـ ١٩٠٨) ، سيد عازفى الرباب المصرى على أيامه ، وصاحب الخطوة الخاصة لدى الخديوى . ومن بين أفراد العزف الانفرادى أمكن السماح لأنطوان الشوا الوافد من حلب

من مجموعة تحف الجمعية الجغرافية





فرقة الفنون الشعبية فى محافظة الأقصر



توصية مهمة من اسطنبول ، بالمشاركة بعزف كمانه « الرومى » ، وكانت آلة الكمان يومئذ فى اعتبار المصريين آلة رومية لا يقدر على تناولها المعقد إلا الأروام . لكن ما أن حل دور أنطون الشوا حتى أذهل كل الحاضرين فى صالة القصر الخديوى بحلاوة التنغيم وبكامل سيطرته كشخص عربى على الآلة ، وعندما انهالت عطايا السامعين بمقذوفات الجنيهات الذهبية على عازف الكمان وعلى الفرقة وخص الشوا من الحصيلة ألف وسبعمائة جنيه ، وبذلك تحطم من يومها وهم الرهبة فى تناول الآلة ، وتشجع عازفو التخوت على استخدامها بدلا من الرباب .

ويتضح الآن أن وجود آلة الرباب ورواج استخدامها بات ينحصر فى طائفة من أفراد التخصص فى بعض القرى والنجوع والمدن لمحافظة قنا . ويفصح لنا الخبير الرومانى الشهير بتبريو الكساندرو Tiperio Alexandro فى تحليله الأكاديمى لخصائص الأغانى والموسيقا الشعبية التى أشرف على تجميعها من مختلف أنحاء البلاد فى سنة ١٩٦٧ ، عن بالغ التقدير لمهارة القناويين فى تناولهم للرباب بتكتيك متميز وأداء باهر - ومن ذلك أنه يشير - مثلا - إلى قدرات « الريس متقال » وفرقته بأنه فنان يعرف كيف ينبر على الأوتار بأصابعه ، وبالقوس ، وحتى بعصا قوسه ، وبأنه يتفنن فى تجويد عدة أساليب لإصدار التنويعات الرقيقة ، وبأن فرقته التى شاركت فى التسجيل قد تشكلت من أفراد كمل النضج فى تدريبهم حتى استوفى مطالب الأداء المنسق لمحصول شعبى وافر الثراء .

ثانيا : وتريات النبر Blucking With Fingers

الطنبورة أو القيثار :

معلم فنى خاص من معالم أقليم النوبة وهى ذات خمسة أوتار معدنية ، وجسم مصوت من الخشب المكسو بالجلد ، وتصدر أنغام من السلم الافريقى الخماسى Pentatonic لتؤدى منه اصطحابات الغناء والرقص . وفى النوبة يتفوق بالعزف عليها عرب العقيلات من مستوى الشهرة ، ويصنعها ويستخدمها العبابدة والبشارية بطول امتدادهم فى صحرائنا الشرقية ، وتدخل قاسما مشتركا فى تشكيل جوقات الزار لتقديم الألوان الافريقية فى الغناء والعزف .

ولقد اسهمت الدراسات الموسيقية الجادة لعلماء الحملة الفرنسية فى التمكين من دحض الزعم الذى ينسب هذه الآلة لغير إفريقيا والإفريقيين أو يتخذ لها تسمية « الكنارة » الأسيوية . وأثبت لها كتاب « وصف مصر » تسمية الكيصار Quithar لأن النوبيين الذين كانوا يقطنون حول الجندل الأول على أيام الحملة سموها كسر أو قصر Quisar والذين من غير منطقة الجندل الأول نطقوا نفس التسمية فى لفظ جيزركة وغيزركة ، على حين سماها أهل مصر القيطارة البربرية ، وهكذا نجدها قيطارة = قيثار = كيصار = قصر = كسر = جيزركة = غيزركة باللسان المصرى النوبى .

وتدل الدراسات على أن أوتارها الخمسة كانت تتخذ من أمعاء الإبل ثم يجرى ربطها فى واحد من الأضلاع الثلاثة لإطارها الذى يسميه النوبيون جوسا (قوس) وقد بلغ حرص العلماء على اتخاذ وتطبيق المنهج التجريبى فى التعرف على الطريقة النوبية فى ضبط أنغامها ، أن تعمدوا فى إحدى المرات فك أوتارها ثم استدعوا من الخارج عازفا نوبيا لم ير شيئا مما فعلوه وطلبوا إليه أن يعيد تركيبها وضبطها فقام لهم تلقائيا بإعادتها إلى طبيعتها من ترتيب فى الأوتار ولنفس تنغيمها الخماسى النوبى ومن ثم أثبتوا أن مسألة انضباطها تقليد محدد وموروث أصيل . ولما تتبعوا منشأها القديم أثبتوا أنها أثيوبية أصلا ومنتشرة بين شعوب وسط أفريقيا أيضا باسم كرار Krar وكانت قد وفدت إلى الداخل المصرى مع مقتنيات الأفارقة ومع الأثيوبيين الذين جاءوا للعمل والاستقرار .

وهكذا يتضح ثبوت الأصل الافريقى لطنبورة أهلنا فى النوبة وفى صحرائنا الشرقية ، وينتفى بذلك زعم البعض بأنها فرعونية وتحمل تسمية الكنارة الأسيوية ولنا أن نرجع بعد إلى ما أثبته الأثرى المصرى الكبير الدكتور محمد جمال الدين مختار وفى المجلد الأول من تاريخ الحضارة المصرية من أن الكنارة آله خشبيه آسيوية الأصل ، وإلى ما ذكره العلامة المستشرق هنرى فارمر فى كتابه المحترم عن تاريخ الموسيقا العربية من أن الكنار والكنور تسميات عبرية أخرى لآلات الكنور العبرية وكنور النبطية .

وقد لا يتبقى بعد سوى وجود صورة النقش بمقابر بنى حسن عن آلة « الكنور » فى أواخر الدولة القديمة وأوائل الوسط ، والواضح تماما أن هذه الصورة تكشف عن مجموعة من الأسيويين بنفس ملامحهم وأزيائهم التى يتعرف الأثريون على خصائصها بمجرد النظر ، جاءوا إلى مصر عبر الحدود وهم يحملون على حمارهم وفى أيديهم هدايا قومهم كالعادة إلى حكام مصر وسادتها تودداً وزلفى .

ولكى نقطع الشك باليقين نهائيا فإن تاريخنا الموسيقى يذكر عن الكنارة بالنص أنها ظهرت لأول مرة فى نهاية الدولة القديمة وأوائل الوسطى ، وأنها لم يعم انتشارها إلا فى عهد الدولة الحديثة وفى هذا دلالة كافية على أن الكنارة الأسيوية وجدت الرواج يوم أن توسعت إمبراطورية الفراعنة فى ربوع آسيا ، ونتج عن ذلك تداخل حضارى فى مجال الآلات الموسيقية وتناولها إلى حد أن اقتنى الفرعون فى قصره فرقة موسيقية آسيوية بجانب الفرقة الفرعونية . وما كان لآلة الكنارة ونظائرها أن تحوز الرواج والانتشار إلا على يد أهلها وليس قبل ذلك .

السمسمية :

وآلة السمسمية - ولنا أن نسميها طنبورة القنال - ليست سوى توأم طبيعى لطنبورة النوبة ، ولعلنا نعرف أنها كانت قد هاجرت برفقة شحنات الأيدى النوبية العاملة للمشاركة فى « سخرة » حفر قنال

السويس ، ثم استقرت هنالك مع ذويها لكى تتمتم لهم ـ من التمتمة ـ أهازيجهم ، فتخفف عنهم مشقات الغربة والحفر فى كل من بورسعيد والإسماعيلية والسويس ثم تقع عليها بعض التحويرات التى جعلتها أكثر ملاءمة مع طابع موسيقا المنطقة .

من ذلك أن تنغيم أوتارها الخمسة تحول من السلم الخماسى Pentatonic إلى ترتيبات السلم الطبيعى diatonic فى اشتماله على نغمة المسافة الثالثة المحايدة Neutral وأصبح ربط أوتارها يتم عن طريق مفاتيح الملاوى الخشبية بدلا من حلقات القماش النوبية ، كما أمكن عند طائفة صيادى السمك أن يصبح صندوقها المصوت فى منطقتى العريش والطور من علب الصفيح ، وأن تتخذ أوتارها من سلوك الكهرباء .

وجدير بالملاحظة اليقظة أن السمسمية هى التى تكاد تنفرد من بين جميع آلاتنا بإصدار أنغامها وهى مقرونة بإيقاع ذاتى ينتج عن نبر أوتارها أثناء العزف ، وبأسلوب تستقبل به الأذن نوع هذا الإيقاع على شكل « تمتمة » هى التى أكسبتها بالذات فى منطقة القنال تسمية « التمتمية » أولا ، ثم أمكن تحريف نطقها فى التداول بعد إلى السمسمية التى صاحبت شهرتها .

وهكذا انتشرت السمسمية وكونت لها بمنطقة القنال رصيدا متميزا من الأهازيج والرقصات لا يزال يحمل أثر الحركة والتعبير النوبى على مثال « شكشك مرزوجة ، تعالى جنبى » فضلا عما رصدته لها التسجيلات الميدانية عند طوائف صيد السمك بمنطقتى العريش والطور فى سيناء من معزوفات متميزة . مما يستثير الحماس بتصفيق الأيدى ، وبالنهوض إلى الرقص ، وبالتطبيل الزخرفى على أى شىء فى المتناول فضلا عن حناجر المرددين . وبهذا كله نجدها عبرت البحر الأحمر إلى موانيه الشرقية ، لتمارس أنشطتها وبنفس حصيلتها المصرية غالبا فى مدن موانىء اليمن بمنطقة جيزان السعودية .

آلات الإيقـــاع

Percussion instruments

إذا كان من المسلم به أن آلات الإيقاع ووسائله المختلفة ـ ومنها فى الأصل تصفيق الأكف ودق الأقدام ـ تعتبر من أقدم أدوات الموسيقا التاريخية ، وأن أقدم حضارات الوجود ـ ولا حضارة بغير الموسيقا ـ كانت قد بدأت أول ما بدأت فى بعض البلاد من قارتى آسيا وإفريقيا ، صح القول اذن باعتبار البلاد الأسيو إفريقية أقدم مخازن الدنيا لصنع آلات النقر ووسائل التوقيع ، وبأن مصر صاحبة أقدم الحضارات المشعة والباهرة وكانت سباقة فى تصنيع الإيقاعيات واستخدامها

١) التصفيق النوبى :

والتصفيق كما نعلم لا يزال يقوم للشعوب كما قام عبر التاريخ بدور تتفاوت قيمته الفنية بساطة وتركيبا . ويصفق الشعب المصرى لبقية الشعوب الأخرى بمختلف الأقاليم لمشاركة الإيقاع البسيط فى مساندة الأغانى والرقصات ، غير إن أهلنا فى النوبة وبالذات فى قبيلة الفاديجات هم الذين يتفننون فى تشكيل نوع من تركيبة الإيقاع الفنى بعناصر من الأيدى والأقدام ومن دق الطارات فيأتون بالعجب الموسيقى ، ويبرهنون على عراقة الأصل الإفريقى . ذلك ان ايقاعهم تتداخل عناصر النقر فى تركيبته . بحيث تترنح فى مداخلها أو تتوالى أو تتعارض أو تتصادم ، فيحدث من حاصل الجمع الكلى ما يعرف إصطلاحيا بالإيقاع المركب compound rhgithm وهو فرع من الدراسات الموسيقية العليا ينجح فيه الطلبة بعد جهد ، أولا ينجحون على حين تطلقه إبداعيات أهلنا فى النوبة من فطرة الله التى فطر الناس عليها وحسب . . .

ويمكننا أن نقرأ وصفا من واقع الرؤية المباشرة فى كتاب « ٢٠ يوما فى النوبة » للدكتور عز الدين إسماعيل عن أعاجيب هذا الإيقاع بأنه ليس مجرد إيقاع أولى ، وإنما يتخذ نفس تركيبة الألحان وطابعها بأدق معانى الكلام ، وفيه تتناوب الأكف والأقدام ضربات الإيقاع ، محدثة فيما بينها إيقاعا آخر داخليا يتمثل فى تفاوت المداخل والنهايات بين ضربات الأكف وضربات القدم .

وغنى عن القول بعد أننا نحن العرب نمارس فى مختلف بلادنا شغفا شديدا بكل الصور الإيقاعية لبقايا هذه المؤثرات الإفريقية العذراء أو فيما يعرف فى دول الخليج وفى شبه الجزيرة العربية بإيقاع « التخمير والتثليث » ويعرف أكاديميا بالتعدد الإيقاعى Polyrhythmic وهو الإبداع الذى يتقاضى ممارسوه فى أداء الفرق وفى التسجيلات أعلى أجور الإخصائيين .



ب) العصى المصفقة :

اشتهرت مصر منذ الأسرة الأولى للفراعنة (٣٢٠٠ ق م) بصناعة العديد من المصفقات الإيقاعية على شكل الأيدى والأذرع والرؤوس ومن أزواج العصى ، ولاتزال فلكلوريات النغم فى إقليم الفيوم تستخدم نفس المأثور ، فحين ينتظم الفيوميون لأداء أشهر ألحانهم الشعبية من « المجرودة » و « الشتيوه » يجلسون متقابلين أربعة لأربعة وفى يد كل عصاة ، وعندما يبدءون فى الغناء يعمدون إلى التوقيع بضرب عصيهم فى بعضها البعض بترتيب يحفظ وحدة التوزين لما يترنمون بإنشاده ، وبذلك يظل الموروث الموسيقى من آلات « العصى المصفقة » الفرعونية يؤدى دوره فى الحاضر ، حاملا إلى المعاصرين تحية الجدود ثم يتزود منهم بما تجود به إبداعاتهم فى استئناف رحلته المستقبلية إلى الأحفاد وذراريهم فيما يستجد من أزمنة .

جـ) آلة الدرابوكة :

والدرابوكة طبل شعبى على هيئة أسطوانة فارغة تصنع فى الغالب من الفخار وأحيانا من الخشب المطعم بالصدف . ويتسع جوف الاسطوانة بدءا من منتصفها حتى ينتهى على شكل فوهة جرس يشد على حافة قطرة جلد ماعز رقيق الدبغ أو من جلود الأسماك أو يتخذ أصلا من جلد النايلون المعاصر .

ويمكننا أن نجد من أنواع الدرابوكات شكلا متضخما يسمى طبل « الدهلة » وأن نجد عازف أى من النوعين يتناول آلته وهى مسنودة على ركبته أو معلقة بشكل مستعرض فى كتفه من أمام صدره .

وتختلف صناعة الدربكات فى الريف المصرى عنها فى المدن . فعلى حين يكتفى القرويون بلصق جلدها بالغراء يشته أهل المدن بدائرة من خيوط قوية كما يعمدون إلى تجميل الجسم وتلميعه بطلاء بنى من أكاسيد المعدن ، وهذا ما لم يكن الجسم خشبيا فيطعمونه بالصدف ويتضح انتشار الدرابوكات بالأحياء الشعبية المصرية وفى الريف تتضح فى تشكيلات الفرق الفلكلورية . وهى فى كل القرى عنصر أساسى فى توقيع حفلات السمر والأفراح ولمختلف المناسبات السعيدة وبذات القدر الذى كان لها فى فترة القرن التاسع عشر بين طوائف الممثلين الهزليين الجوالين ، ومع جوقات « العوالم » ولرقص الغوازى » وعند « مراكبية النيل » ولأجل تسالى جوارى وإماء القصور ، كلما واتتهن يومئذ فرصة فراغ ترويحى ، وها هى لاتزال فى متداولاتنا وبحيث تجد فى أى مواطنة مصرية من الريف أو فى أحياء المدن الشعبية عازفة ماهرة تبهج الاحتفالات وتتلقى لعزفها دعم السامعات بالتصفيق وبالزغاريد الطروبة .

ولقد استجد على دور الدرابوكة فى وقتنا المعاصر إسهام جديد بالمشاركة أولا فى فرق التخوت وأداء المعزوفات العربية التقليدية ، وثانيا باجتذاب اهتمام الأكاديميين الأوروبيين لدراسة إمكاناتها والإفادة فيها ، ومن ذلك ما قام به المؤلف الألمانى المعاصر سيجفريد فينك Siegfried fink إذ أعد لها كتابا تدريبيا - ميتود - كما كتب لها مصنفا بعنوان « متابعة لأداء الدرابوكة الانفرادى » Suit solo جعل لحركاته الثلاثة مصطلحات شرقية هى على التوالى : صالح طلايع ، الماريدانى ، الأزهر .

د) أنواع الدفوف :

والدف أو الرق آلة قديمة فى التاريخ منذ الدولة الفرعونية الحديثة ، وورد ذكرها فى الكتاب المقدس . ولا تزال حتى الآن على ما هى عليه من الشهرة بكل فرق الموسيقا الشعبية وفى تخوت الموسيقا العربية التقليدية .

وللدف إطار خشبى يتجهز فى أحد جوانبه بجلد رقيق ، ويتجهز قطر الإطار بأزواج مستديرة من رقائق المعدن لإصدار الشنشنات الرنانة اثناء العزف . ويوجد من الآلة أنواع تدرج فى اتساع قطرها إلى مستويات « الحانه » و « المزهر » و « الباندير » ، و « الطار » إلا أن كل هذه الأنواع تخلو من رقائق المعدن ويتوافر استخدامها فى بلاد الصعيد خاصة فيما حول أسوان لأغراض اصطحاب الرقصات وأما فيما عدا ذلك من بلاد القطر فتستخدم أساسا فى خدمات الفرق الصوفية والدراويش من مواكب وأذكار ومدائح وأناشيد .

هـ) النقرزان والبازة :

كذلك نجد فى كثير من بلاد الصعيد نوع طبل النقرزان بوعائه النحاسى الذى يبلغ قطره نحوا من ٣٠ سم ويتغطى بالجلد المشدود ويعلقه العازف فى رقبته ليتدلى مسنودا على صدره كى ينقر عليه بزوج رفيع من شرائح الخشب .

وتستخدم الطرق الصوفية لمواكبها وأذكارها زوجا مصغرا من هذا النوع يسمى طبل البازة ، كما كان المسحراتى التقليدى يستخدمه ولا يزال واحدة منها فى نقرات إيقاظ النائمين إلى السحور فى ليالى شهر رمضان .

و) الطبل البلدى :

ويعتبر الطبل البلدى أكبر طبول الموسيقا الشعبية حجما ، ويتجهز إطاره الخشبى فى كلتا ناحيتيه بشد جلد حيوانى مكشوط ومدبوغ ويعلقه العازف برقبته ليضرب على أحد جانبيه بمضرب خشبى وعلى الآخر بشريحة من عصا رفيعة .

ولضخامة الطبل الكبير وبسبب قوة انتشار صوته أفردت له الممارسة عزف الخلاء والهواء الطلق فى مصاحبة مزمارات رقص الخيول وفى مسيرات المواكب وزفاف العرسان .

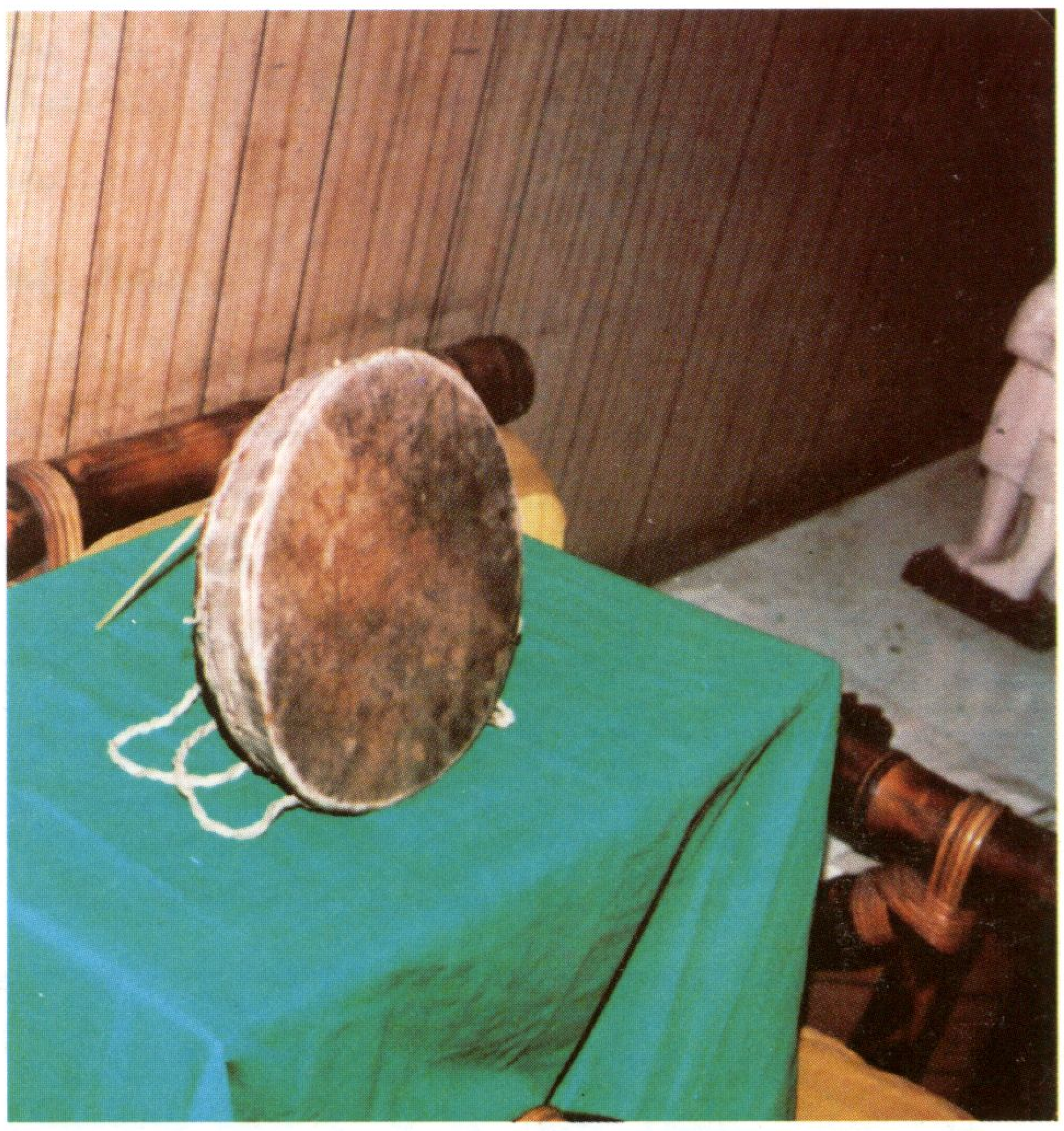
ز) معدنيات الصاجات والكاسات والمثلث :

تصنع جميعها من معدن رنان وتتدرج أحجام الصاجات على التوالى إلى أنواع ، فأصغرها الذى يبلغ قطره ٦ سم تستخدمه الراقصات العموميات بتثبيته فى كل من إبهامى وسبابتى اليدين ، ثم

يحركن الأصابع بحمولتها للتصادم أثناء الرقص برنين التوقيع المطلوب . ومنها أيضا نوع « الطورة » البالغ قطره ١٠ سم والذى تروج استخداماته فى أنشطة الموسيقا الشعبية بمتسع بلاد الدلتا وعلى الأخص فى أذكار وموالد ومواكب الطرق الصوفية . وجدير بالذكر أن كنيستنا القبطية هى والطرق الصوفية الإسلامية يستخدمان بالتماثل أكبر أنواع الصاجات فى شئونهما الموسيقية مع فارق التسمية التى تأخذ عند الطرق الصوفية « كاسات » وفى خدمات الكنيسة ناقوس مع مصاحبة بنقرات المثلث الأوروبى Triangle « تريانجل » الذى ينطقونه تليانتو .









الفنون الشعبية التشكيلية

- لمحات من صناعة خرط الخشب
- الزجاج الشعبى ● عروسة المولد
- الحلى الشعبية فى مصر ● الأثاث الشعبى
- الأزياء الشعبية ● الوشم
- الخزف والفخار
- الوحدات الزخرفية فى النوبة القديمة

ملامح وجه مصر الشعبى

حسـن عثمـان

تمثل الفنون الشعبية أسلوب الحياة فى مصر بكل ما تنطوى عليه من تراث مادى ومعنوى حى ، قابل لاستيعاب التطور . .

هذه الفنون التى توارثها الفلاح والعامل والصياد من أبناء القرية والمدينة والساحل المصرى تمثل الذاكرة التاريخية والجماعية التى تعكس أصالة هذا الشعب الذى استطاع فنانه أن يخلق التوازن المطلوب فى التعادل مع الثقافات الأخرى على مدار الزمن .

وليس الغرض من هذا الكتاب تقديم الفن الشعبى كفن بدائى مستقل ، أو فن تلقائى ولكنه يعرض لبعض نماذج الحياة الشعبية التى تشمل البيت والأثاث وبعض الحِرف الشعبية كالفخار وعروسة المولد كما يقدم دراسة ميدانية لفن الحلى والملابس والخرط والزجاج .

وباستعراض هذه الدراسات الميدانية يتأكد لنا أن الفن الشعبى المصرى والمنتج الشعبى لم يأت بالصدفة أو دون معنى كما ان الألوان والزخارف لم تستخدم فقط للتزيين ولكنها جاءت عن فلسفة تناول الحياة والمعتقدات بالإضافة إلى الشكل المتفرد للفن الشعبى المصرى والذى يعكس الحب العميق والاهتمام - والذى يكشف عن نفسه - بعد دراسة عناصر هذه الفنون . فما زالت الأصالة والتلقائية تميز الفنون الشعبية المصرية رغم زحف الحياة الحديثة بآلياتها ورغم تطلع أبناء الشعب

إلى محاكاة الغرب فى أسلوب الحياة فى الأثاث وفى الملبس فما زالت الزخرفة فى الفن الشعبى المصرى تحظى بالاهتمام الأول عند الفنان الشعبى المصرى .

وترجع أصول هذه الفنون إلى آلاف السنين . . فالفلاح المصرى له فلسفته التى يتناول بها الحياة وهو ما زال مرتبطا بالأغنية والحدوتة والأسطورة التى يقتفى أثرها فى معتقدات الحياةالمصرية القديمة . والراعى الذى يجوب الصحارى بحثا عن قطرة ماء وعشب أخضر ما زال يبتهج بالألوان الزاهية والزخارف والحلى التى تتحلى بها السيدات فى ملابسهن المميزة بالألوان الزاهية وقطع الحلى الذهبية والفضية .

وما زالت البدوية تقضى الساعات والأيام فى إنتاج قطعة من الكليم المصنوع من الصوف الذى تعرف أسرار صباغته بالالوان النباتية أو فى صناعة رداء لعرسها مطرز بالخيوط الزاهية الألوان وقطع المعدن التى تحرص على أن تغطى بها سطح البرقع الذى تخفى قسمات وجهها وراءه .

ورغم التغيرات التى تحدث فى مجتمعناالمصرى ، وهى جزء لايتجزأ من التغيرات التى تحدث فى عالمنا المعاصر ، حيث تتغير الخطوط العامة للخريطة الاقتصادية والسياسية ورغم أن رياح التغيير بدأت تكسب وجه مصر ملامح وقسمات لم تكن معروفة من قبل وانشغل الفنان الشعبى بأمور الحياة ، كما عرف طريقه الى الهجرة إلى أقطار شقيقة سعيا وراء موارد اقتصادية جديدة . إلا أن وجدان الشعب المصرى ما زال وجدانا تشكيليا بالدرجة الأولى . . فالأثاث الحديث المأخوذ عن الطرز الفرنسية والملابس والحرف التى دخلت حياتنا المعاصرة مازالت تحتفظ بنفسها بنكهة مصرية ووجدان مصرى يميزها عن مثيلاتها المأخوذة عنها .

ومن خلال هذه الدراسات الميدانية يتألق وجه مصر فى روعة ملامحه الأصيلة وقسماته المتعددة ويكشف عن أعماق بعيدة شكلت هذه الملامح والقسمات منذ دبت حياته على أرضها منذ بدايات الفنان المصرى القديم حتى نهايات الفن الاسلامى . . وحين انشغلت مصر عن أبنائها - فى فترات تاريخية فرضت عليها - انشغل الفنان الشعبى بتسجيل ملامح بلاده ومعتقداته على واجهات البيوت وفى اللوحات الشعبية خلال عرائس المولد والوشم والنقش على الفخار والشبابيك الجصية والخرط العربى .

وللفنون الشعبية المصرية دور أساسى فى تشكيل الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة . . لم لا ؟ وهى المنبع الذى يمد الفنان التشكيلى المعاصر بالمواقف والأشكال والعناصر التى تمكنه من ابداع لوحة او تمثال يستوعب خلالها مظاهر الحياة بألوانها وبهجتها وفلسفتها التى تقوم بدور التعبئة والالهام واستنفار المشاعر والوجدان من أجل تحقيق فن مصرى له وجود مستقل .

وعندما نستعرض ما دونه الباحثون خلال دراساتهم الميدانية لبعض الحرف والفنون الشعبية المصرية نلمس الجهد المضنى الذى قام به هؤلاء الباحثون لجمع المعلومات وتسجيلها بهدف حفظ هذا التراث وتقديمه للقاعدة العريضه من القراء موضحين قيمتها الفنية ورفعها الى المستوى الذى تستحقه فى تاريخ الفن وتقوم

الصورة الفوتوغرافية فى هذا المجال بدور هام فى تسجيل اللحظة . . والضوء والجو العام والبيئة التى حافظت على نبضات قلب ووجدان هذا الشعب .

سجلت الباحثة سامية قطبى فيما سجلته من ملاحظاتها عن فن الحلى وأثر السحر على أشكال الحلى لانتشار الاحجبة والرموز الوقائية كما قدمت بعض المعتقدات السائدة عن أبناء الشعب فى إقبالهم على التزين بالأحجار الكريمة . .

فالياقوت يفرح القلب ، والزمرد يحمى الفضيلة ، والمرجان يمنح الحياة ، والسفير يسرع بالشفاء ، والفيروز يمنح الكوارث ويقوى القلب . . وتمنع العين (الحسد) بلبس التعويذات كالعين والخرزة الزرقاء .

كما تشير إلى رموز الديانة المسيحية التى أصبحت جزءا هاما لتشكيل الحلى من الذهب والفضة مثل الصليب والحيوانات الوديعة كالأسماك والحمام ومن النبات أوراق الكروم وعناقيد العنب .

وتشير الباحثة وداد حامد فى بحثها فى الأزياء الشعبية إلى ان الأزياء لغة يفهمها الجميع تبين الوطن الذى ينتمى اليه الفرد والفئة الإجتماعية والوضع الاقتصادى وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية للملابس ، نجد أنها تمثل أعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التى نشأوا عليها ويجمع بينهم جميعاً وجدان تشكيلى يهتم باللون والوحدة الزخرفية .

وتشير الباحثة عايدة خطاب فى بحثها عن الفخار إلى طقوس هذه الصناعة الممتدة منذ بداية الخليقة حتى الأن والتى بدأت لتحقيق أغراض سحرية ونفعية وكيف زامل الفخار الزمن وسارا معا على درب واحد ، شارك الناس حياتهم على أوسع نطاق وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم بل ولاحقهم حتى حياتهم الآخرة .

وعن عروسة المولد تقدم الباحثة زينب حجازى وجها آخر لاحتفالات مصر بأعيادها الدينية واختارت عروسة المولد بألوانها الزاهية ورموزها التقليدية التى تمتد عبر التاريخ وقد عرفت العروس فى التاريخ القديم لأغراض دينية وصنعت من العاج تارة ومن الفخار أو العظم أو الطين تارة أخرى ولكن عروسة المولد فى عصرنا الحديث تصنع من حلوى السكر المعقود مستلهمة جذورا مصرية قديمة .

وتضع الباحثة ملك مرسى فى بحثها عن فنون الزجاج يدها على أول أفران عثر عليها بمدينة طيبة التى ترجع إلى عهد الملك امنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشر . . وتبرهن لنا كيف كانت الإسكندرية من أشهر المدن صناعة للزجاج فى العصر اليونانى . وظلت محتفظة بمكانتها هذه فى العصر الرومانى وتحكى لنا كيف إنبهر الإمبراطور نيرون بكوبين من الزجاج من صناعة مدينة طيبة ودفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا لهما من فرط إعجابه بهذا الفن الذى يقوم على نفخ الهواء فى الزجاج ليتشكل أبدانا رشيقة وخطوطا رقيقة ناعمة فى ألوان شفافة مثل الأزرق والفيروزى .

وفى مجال الأثاث الشعبى قدمت الباحثة زينب حجازى خلاصة تجاربها ورحلاتها من الشمال إلى الجنوب لتلخص لنا فكرة وفلسفة الأثاث عند أبناء الشعب

على اختلاف طوائفهم وثقافاتهم . . وكيف تأثرت الموجات الحديثة لفن الأثاث . . بالأثاث الشعبى الذى يوفر الراحة والاستقرار ويصنع من الطين أحيانا ومن الأخشاب أحيانا أخرى .

وأضافت الباحثة عصمت عوض فى بحثها عن فن الخرط الكثير من المعلومات الدقيقة التى تشرح طريقة صناعته وتجميعها والآلات البسيطة المستخدمة فى هذا الفن المكمل لفن العمارة الداخلية فى البيت المصرى البسيط والغنى على حد سواء .

وتنفرد الباحثة سوسن عامر فى بحثها عن الوشم بتسجيل وحدات تصويرية تحمل الرمز والأسطورة والتعبير عن مواقف شجاعة وبطولية فى القصص الشعبى المصرى المستمد من أسطورة إيزيس وأوزوريس حتى بطولات عنترة بن شداد . . . . . وأخيرا قصة الحب بين حسن ونعيمة . .

كما سجلت رسوم الوشم من لوحات تصويرية تعتبر المرجع الأول لفنانى الوشم عبر التاريخ المصرى . .

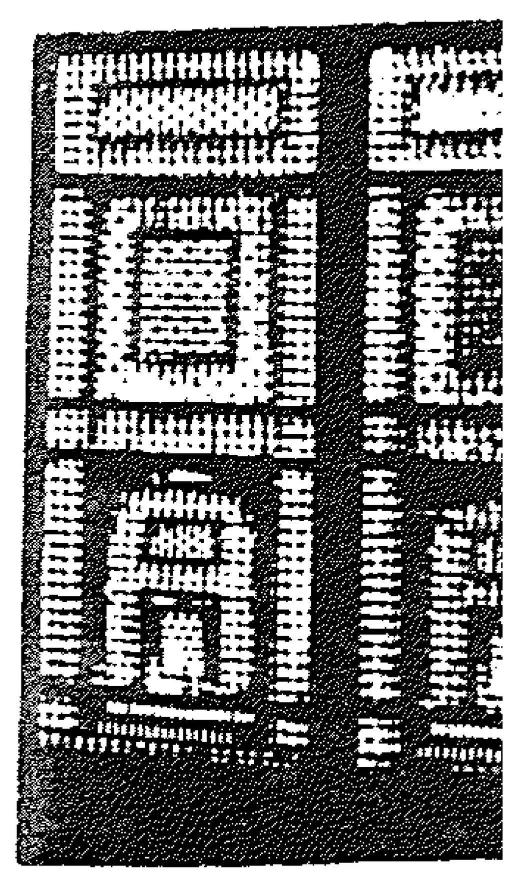
ويقدم الكاتب الفنان جودت عبد الحميد دراسة ميدانية يحلل فيها الوحدات الزخرفية فى بيوت النوبة بمناطقها المتعددة . . ويبين كيف أثرت منطقة الكفور والعرب فى تشكيل الوحدات الزخرفية على أهل الجنوب . كما يقدم تسجيلا نادرا لأهم واجهات كانت موجودة فى بلاد النوبة قبل غرق المنطقة بمياه السد العالى .

وأيضا سجلت عدسة المصور المصرى كل ما أمكن تسجيله فى نطاق هذه الدراسات من مظاهر الحياة الشعبية المصرية . . والتى مازالت تملأ وجدان الشعب المصرى بالخير والأمل والسلام الدائم .



لمحات عن صناعة
خرط الخشب

بقلم : عصمت أحمد عوض



إن الاهتمام بالثقافة الفنية ينعكس أثره على السلوك الإنسانى فى إثراء الذوق ، وتدريب الحواس لإدراك العلاقات الجمالية فى الأشكال التى تقع عليها حواسه ، حتى تزداد متعته بالحياة .

وأن أهمية الحرف فى الحياة الإنسانية ليست تقليدا شكليا للطبيعة وإنما هى فى حقيقتها تساعد على إقامة انسجام بين الحياة وبين الطبيعة بصورة ما ، ومن هنا ندرك أن الحرف تعلمنا ما الذى نبحث عنه ، وكيف نراه .

ويمكننا القول بأن مستلزمات الحياة فى أى أمة تُلهم الدارس مادتها لدراسة حضارة تلك الأمة ، وتعرف أذواق أهلها ، ومبلغ تقدمهم وطباعهم وأخلاقهم . ونستطيع من تلك الدراسة أن نزن عقلية المصمم ، ومدى اتقان الصانع لصناعته .

ومما لا شك فيه أن المصريين هم أقدم الشعوب التى تداولت أشغال التجارة . وتدل الآثار الخشبية الباقية على أن النجار المصرى قد برع فى تجميل هذه المنشآت الدينية والمدنية ، والأدوات اللازمة للحياة .

حرفة خراطة الأخشاب

هى حِرْفة معروفة من قديم الزمان مارسها كثير من قُدامى الشعوب ، ولقد وصلت تلك الحرفة فى الدولة القديمة إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم .

ولمصر شهرة قديمة فى خراطة الأخشاب . وأنه يوجد فى الآثار المصرية كميات كبيرة من الخشب المخروط ، إن الآلات التى استخدمت بمصر القديمة معروفة جيدا من الصور المنقوشة على جدران المقابر ممثلة استعمالها . وكذلك من النماذج التى وجدت من هذه الآلات فى المقابر كاملة أوعلى هيئة نماذج مصغرة .

وكانت هذه الآلات هى : المطارق (قواديم) - البلط ، الأزاميل - المناشير ، (ولها جميعا - فيما عدا بعض الأزاميل - مقابض خشبية) ، المثاقب المختلفة . أما عن المخرطة فلم يكن هناك قطع لها .

ومن المدهش أن كل الحلقات الموجودة على القوائم الخشبية للمقاعد مصنوعة يدويا محاكية الخرط بالمخرطة .

ولمقعد من مقبرة توت عنخ آمون قوائم مُحلاة بحلقات تشبه الحلقات المصنوعة بالخراطة الحديثة . ولكن لم يُحَقق هل صنعت بالخرط أم بالبرد .

ورث القبط عن أجدادهم الأوائل المهارة فى الفنون

والصناعات ، وأظهروا فى فن النجارة بصفة خاصة تفوقا ملحوظا ، وخبرة مع دراية تامة بأنواع الأخشاب المختلفة ، ولم يكتفوا باستعمال الأنواع المحلية منها ، والتى سبق أن استخدمها الفراعنة من قبل فى أعمال النجارة مثل خشب الجميز والنبق والسنط والنخيل والدوم . بل لجأوا أيضا إلى استيراد أجود الأنواع من الخارج مثل خشب الأبنوس من بلاد بنط وأثيوبيا وجنوب السودان ، وخشب الجوز والبندق والبلوط من أوروبا وغرب آسيا .

ففى القرن الثالث عشر عثر على بعض المنازل القبطية ، التى تزخر بمشغولات الخرط البلدية ، مثل مجموعة من أبواب خشبية ، وقطع من المشربيات الدقيقة الصناعة بالخرط البلدى عليها رسوم صلبان وأشكال هندسية ، وكانت تصنع المشربيات عادة من خشب الصنوبر أو الجوز التركى أو الزان . وبدىء استعمالها فى مصر فى العصر الرومانى واستمر إلى يومنا هذا .

وتتكون المشربيات من عدة قطع صغيرة من الخشب المخروط أو النقوش . ولها تصميم خاص يتم وضعه بنظام دقيق بحيث تتكون منها ، عند التركيب ، أشكال هندسية وصلبان .

وقد عثر على قطع كثيرة من الخرط القبطى فى أديرة متعددة فى مدينة هابو . وكوم إشقاو ، وأسيوط ، وسقارة . ويحتفظ المتحف القبطى بمجموعة من الآثار الخشبية القبطية تبين الأطوار التى مرت بها صناعة النجارة وزخرفتها منذ العصر المسيحى حيث يظهر التأثير اليونانى البيزنطى . [1] .

استمرت التقاليد القبطية سائدة فى صناعة النجارة والصناعات الملحقة بها لزينتها ، كالحفر والخرط والتطعيم ، وبقيت التقاليد القبطية إلى ما بعد الفتح الإسلامى لمصر ، وإلى أن ساد الطراز الإسلامى الذى ظهرت معالمه فى القرن الثالث الهجرى .

ولم يتم نضج الفنون والزخارف الإسلامية فى مصر إلا فى أيام ابن طولون ، والزخرفة الطولونية بدت قريبة الشبه بالفنون السامرائية إلا أن الفنان المصرى أضفى عليها شخصيته مما جعلها تبدو وكأنها مبتكرة .

وفى العصر الفاطمى استمر الفن الإسلامى فى تقدمه ، وتنوعت العناصر الفنية من زخارف هندسية ونباتية وغيرها وكلها رسوم تجريدية بعيدة عن محاكاة الطبيعة .

واستمرت حرفة خراطة الأخشاب ولاتزال آثارها موجودة فى أحياء القاهرة القديمة . ففى القرن السابع عشر ، والقرن الثامن عشر شيد الكثير من البيوت الأنيقة منها :

● **فى حى الجمالية** - بيت الشيخ محمد أمين السحيمى بالدرب الأصفر وهو يرجع إلى سنة (١٦٤٨م)

● **وفى حى الدرب الأحمر** - نجد - بيت جمال الدين الذهبى - بحارة حوش قدم -سنة (١٦٣٧م) - المتفرعة من شارع المعز لدين الله بالغورية . وبيت زينب خاتون بعطفة الأزهرى .

● **وبحى السيدة زينب** - يوجد بيت إبراهيم كتخدا السنارى - بحارة مونج . وبحى الحسين توجد وكالة الغورى وبها العديد من المحلات ، أنشأها قنصوه الغورى

وهناك أيضا بيوت قديمة آثارها باقية إلى الآن ومنها على سبيل المثال : بيت الست الجردلية الملاصق لجامع ابن طولون . وأنشأه محمود سليم الجزار - عام ١٦٣٦م وقد تحول هذا البيت إلى متحف يضم بعض الآثار الإسلامية .

وأصبحت هذه البيوت - بعد تجديدها - مزارا للسواح والزائرين . ومن البيوت القديمة أيضا بيوت المماليك الأثرية برشيد .

وهناك مشغولات خشبية كثيرة الأنواع والأنماط سبقت ظهور وانتشار مشغولات الخرط . ومنها ما يعرف باسم (أبو جنزير) وهذا النمط يتم بعمل مساحة من الخشب المفرغ برسوم زخرفية ومساحة أخرى مساوية لها ثم تتطابق المساحتان على شكل تقاطع الوحدات الزخرفية فينتج منها تشكيل بديع وذلك بأسلوب التعشيق وليس بمواد لاصقة أو غراء أو مسامير .

وهذه المشغولات تستعمل كنوافذ أو أجزاء من الأبواب وأن الفراغات المكونة من الزخارف تسمح بدخول الضوء والهواء من الداخل إلى الخارج ، والرؤية المحدودة من الخارج إلى الداخل . وهذا النوع من المشغولات مرتفع التكلفة ويحتاج إلى جهد كبير . ولذا فكر الحرفيون فى ابتكار نمط أقل تكلفة وأقل جهدا ويعرف باسم « المنجور » وتكون الوحدة عبارة عن جزأين يفرغ نصف الجزء ثم يجمع الجزءان لتكوين الشكل وذلك بطريقة التعشيق

ولم يكف الحرفى عن الابتكار فى المشغولات الخشبية وتطويرها خضوعا للناحية النفعية وهى التنسيق فى عملية إدخال الضوء المناسب وتلطيف الجو من حرارة الشمس . وأيضا إدخال الهواء بطريقة صحية . كما يسعى بالحفاظ على خصوصية أهل الدار .

ولا يغفل عن إضافة عنصر الزخرفة والابداع فى التنسيق وحسن اختيار الوحدات الزخرفية بما يناسب المساحات المشغولة .

إن مشغولات الخرط والنجارة المكملة لها فى البيوت الأثرية أوجدت مبتكرات فى التصميم الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية . وهناك علاقة وثيقة بين منتجات هذه البيوت الأثرية التى كانت مقراً للسكنى - فى حينه - وبين تطويع تلك المشغولات الفنية لخدمة البيئة فى أشكال وطرز موحدة نابعة من مهرة

الصناع . ولقد استخدمت أشغال الخرط المتنوعة فى كثير من الأغراض لشغل فراغات ، منها السواتر الخشبية ، وفى تجميل المشغولات وحشوات النوافذ والمشربيات .

والمشربية هى أصلا المشرفية أى الطاقة الخارجية فى البيت القديم التى تشرق على الطريق وتعرف « بالروش » وكانت قاعدتها تستخدم فى وضع القلل عليها لتبريد ما بها من ماء ، وكانت تلك الطاقات تصنع من الأخشاب المخروطة التى عرفت بخرط المشربية نسبة إلى شرب الماء من تلك القلل . وكان الغرض من تلك المشرفيات أن تحجب الحريم عن أنظار الجار والمارة فى الطريق ، ولتتيح الفرصة لنساء المنزل للتطلع من خلال ثناياها إلى الطريق لمشاهدة المناظر . وقد شملت المشربية مشغولات الخرط المتنوعة الأنماط الفنية ، لتلائم خدمة الأغراض النفعية والجمالية .

والمشربية لها خصوصيتها وقد اشترك العامل الدينى والعامل المناخى فى الإيحاء بابتكار اسلوب فنى تمتاز به العمارة الإسلامية . وأنتج الفنانون تحفا رائعة من خراطة الأخشاب ذات الأشكال الهندسية . وللمشربية أجزاء صغيرة الحجم بارزة قليلا تسمى فانوس المشربية بها نافذة صغيرة بحجم رأس الإنسان تقع إلى أعلى أو إلى الجنب وتسمى خوخة . وقد يضاف هذا الفانوس إلى بعض النوافذ المشغولة بالحشوات .

وتزود المشربيات بحنيات خارجية لوضع أباريق الفخار ، لتبريد ماء الشرب . وعادة توضع المشربيات لتغطى السطح الخارجى للشبابيك أو الشكمة التى تستعمل للجلوس .

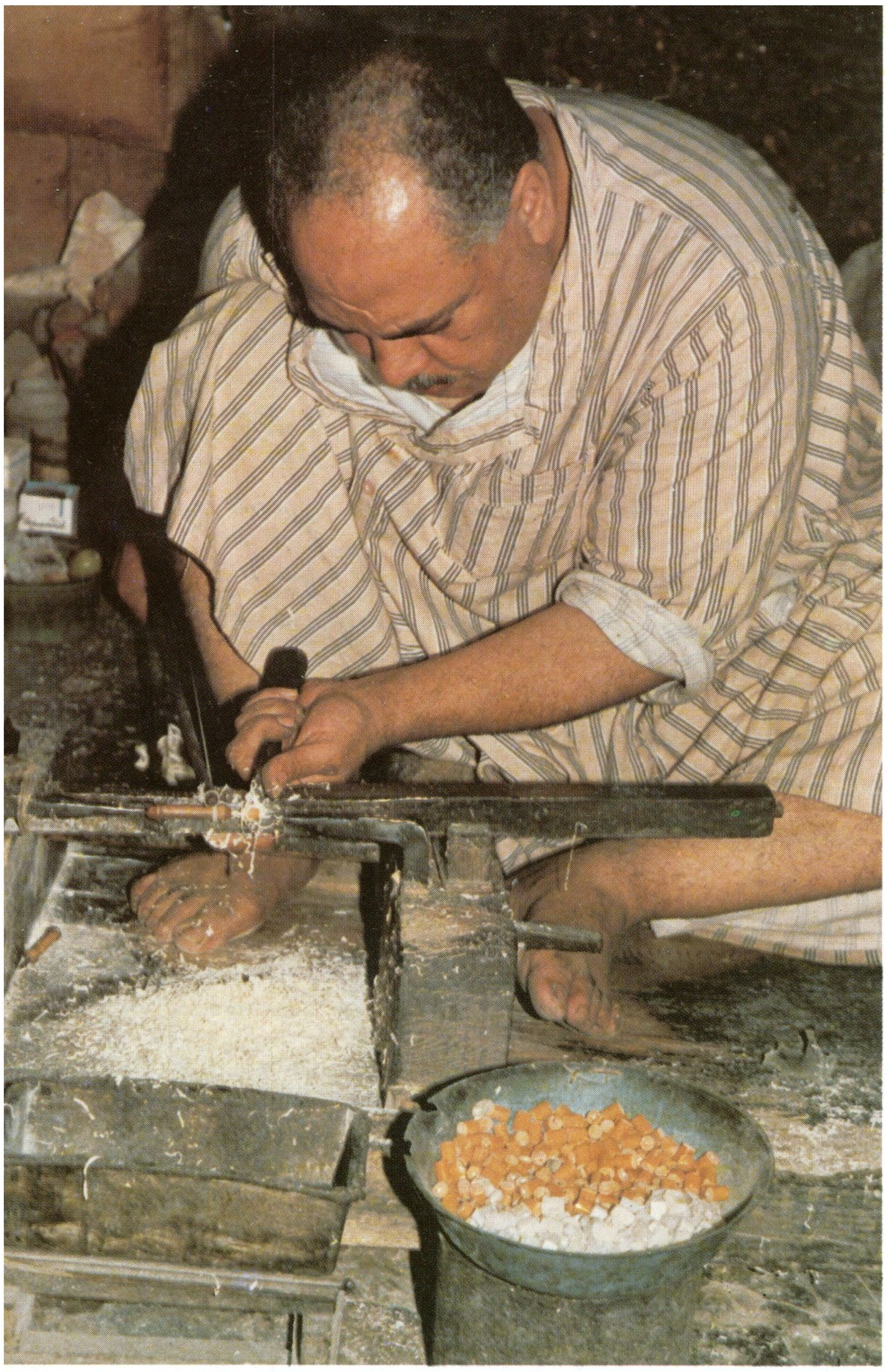
وقد لوحظ أن الأجزاء العلوية ذات أبعاد وتقاسيم كبيرة نسبيا ، لتسمح بدخول أكبر كمية من الهواء والضوء . والأجزاء السفلى ذات أبعاد وتقاسيم صغيرة نسبيا لتحقيق الخصوصية .

وقد استخدم الخشب المخروط فى مشغولات أخرى غير المشربيات مثل مصاريع الأبواب والشبابيك والمنابر والسواتر والدواليب والمقرنصات والأشرطة الكتابية .

ولقد انحدر المستوى الصناعى فى مصر فى العصر العثمانى عندما رحل السلطان سليم الأول عن مصر وأخذ معه العديد من أرباب الحرف والصناعات ، ومنهم الخراطون ، ومما أضعف هذه الصناعة كذلك ، إثقال كاهل الصناع وأصحاب الحرف المختلفة بالضرائب .

ولا تزال خراطة الأخشاب قائمة فى مصر إلى وقتنا هذا ، على الرغم من تقلص عدد العمال الحرفيين المهرة المشتغلين بهذه الحرفة الحضارية الدقيقة ، ويبقى حى الخراطين شاهدا على هذه الحرفة فى الزمن الماضى .

ويطلق اسم خراط على محترف الخراطة . كما يعرف اسم المكان أو السوق بأسم ما اختص به أهله من حرفة مثل الخراطين أو سوق الخراطين وسوق النحاسين أو غيره من الحرف .



خرط الخشب بالأسلوب التقليدى

أنواع الخشب :

لقد أظهر الصناع المصريون تفوقا ملحوظا وخبرة فى دراسة أنواع الأخشاب ولم يكتفوا با ستعمال الأنواع المحلية التى سبق أن استخدموها ، بل لجأوا أيضا إلى استيراد أجود الأنواع من الخارج .

ونظرا لتصنيع الأخشاب واستعمالها فى أغراض شتى نرى أن نلقى الضوء على بعض أنواع الخشب والمحافظة عليه وكيفية تجهيزه وأنواعة :

١ — العمل على وقاية الأخشاب والمحافظ عليها من التعرض لخسائر فادحة نتيجة لبعض الأسباب (منها التمدد والانكماش) .

٢ — وتتم الوقاية عن طريق التجفيف ، وهذا يكسبة متانة ويجعله غير صالح بأن يكون مرتعا خصبا لحياة الطفيليات .

٢ — إعداد الخشب للتصنيع : وتتم بشق الأشجار إلى كتل

وألواح مختلفة السمك والعرض والطول حسب فروع الأخشاب وطبقا للطلبات الواردة .

٣ — الأخشاب الشائعة الاستعمال :

لمعرفة مواصفات الأخشاب التى يتوقف عليها اختيارها للتشغيل ، وهذه المواصفات يجب أن تشمل : اللون - الوزن - النسيج الخشبى ، نواحى الاستغلال — المقاسات المتفق عليها .

إن الأخشاب التى نستعملها فى صناعات نجارة الأثاث ، والحفر والخرط عديدة . تتوقف قيمتها على صفاتها ومميزاتها . ومن تلك الصفات :

إندماج الألياف - استقامتها - جمال تصفيفها - لونها - قلة تعرضها للإصابة بالأمراض - مقاومتها للحشرات - سرعة النمو -ضخامة الساق وارتفاعه . . وغير ذلك . ويلاحظ أن الأخشاب البطيئة النمو ، اليافها مندمجة وأسطحها ناعمة الملمس ، أما السريعة النموفخشنة الملمس نوعا ما . (الأخشاب إما محلية بلدية أو مستوردة أجنبية ،

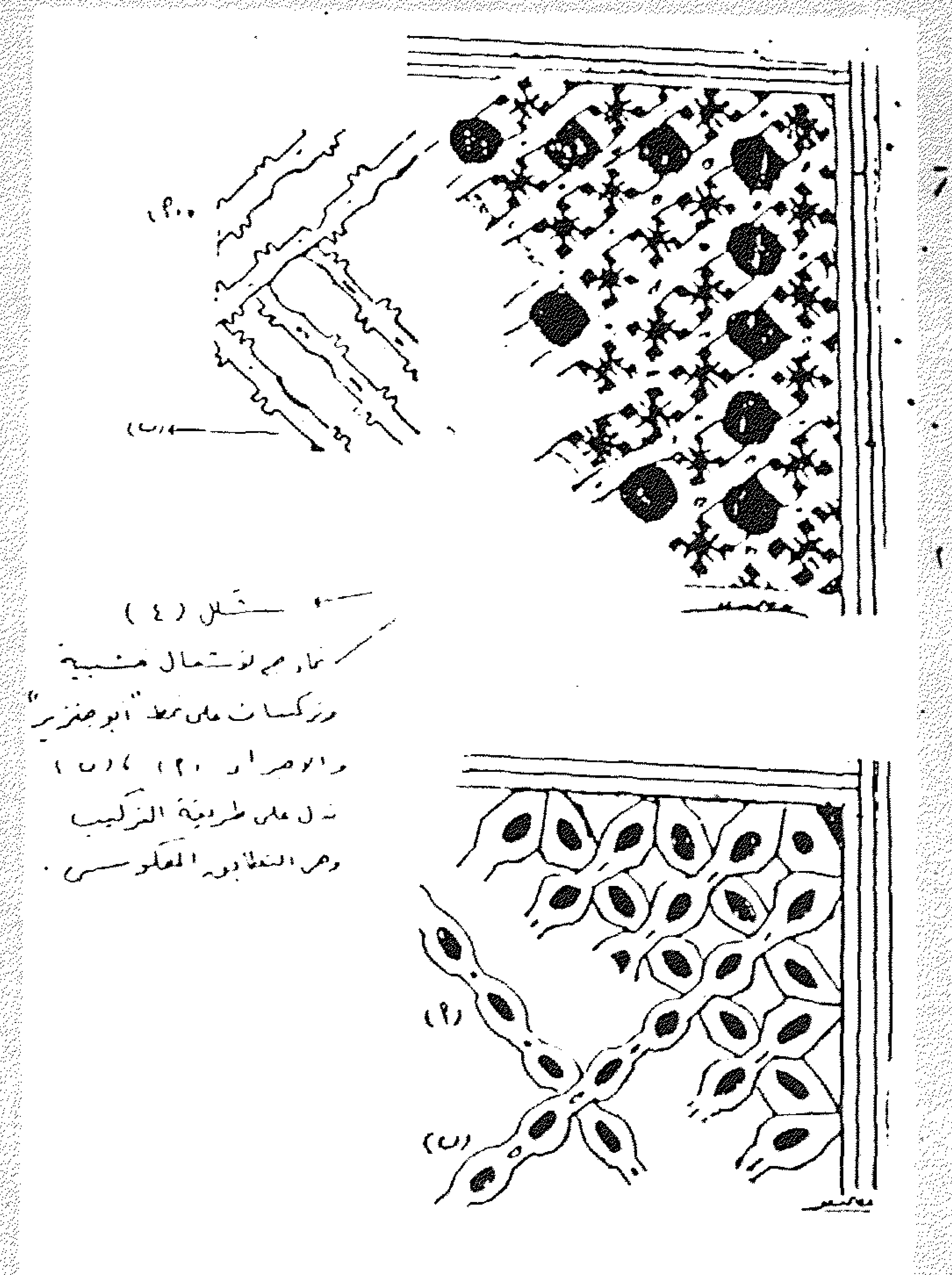
الأخشاب المحلية :

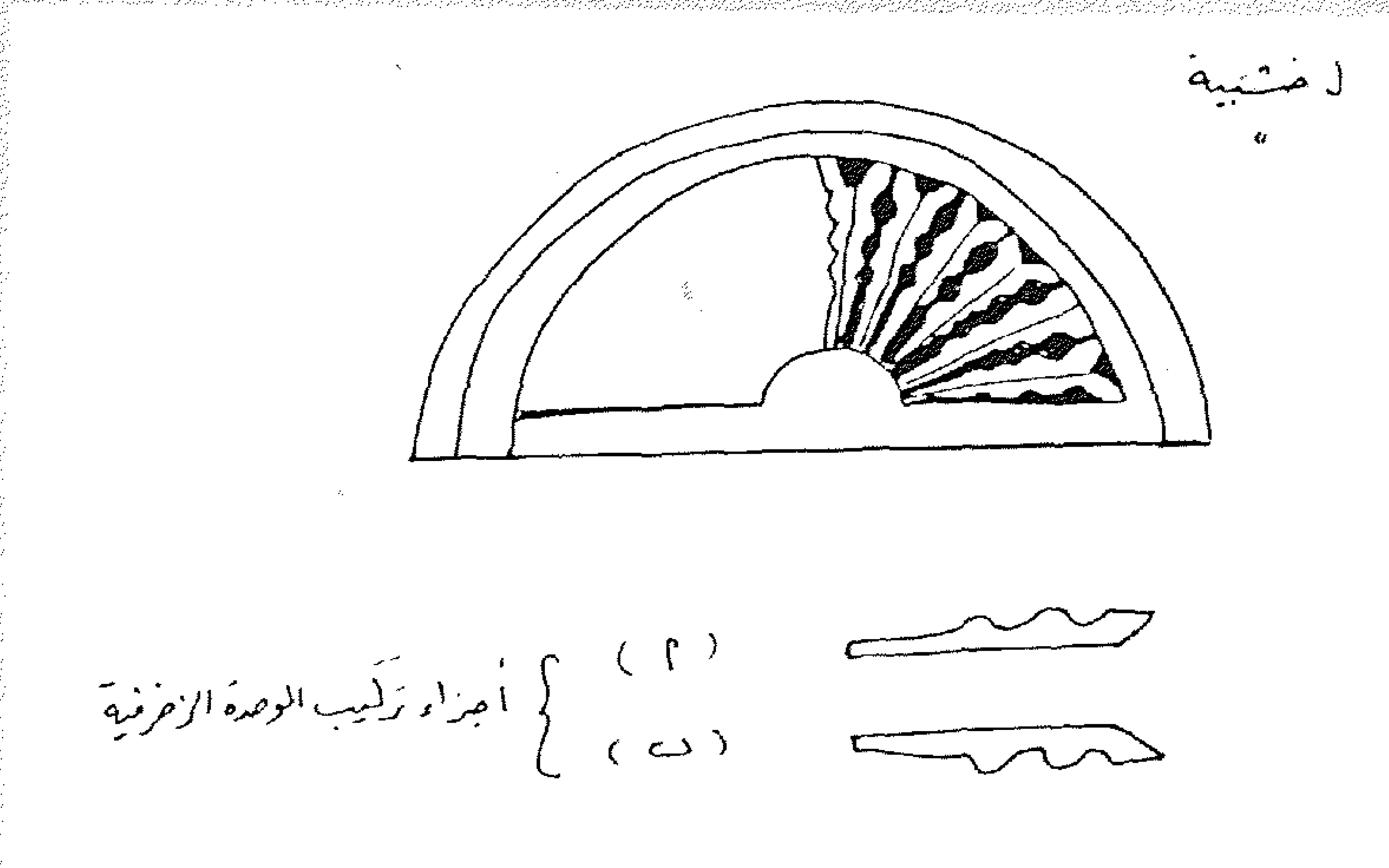
خشب السنط : وهو متين جدا وصلب يميل لونه إلى الإحمرار قريب من خشب الزان ويتغير لونه بعد مدة طويلة ويكون كثير الشبه بالأبنوس ويصنع منه بعض الأثاث .

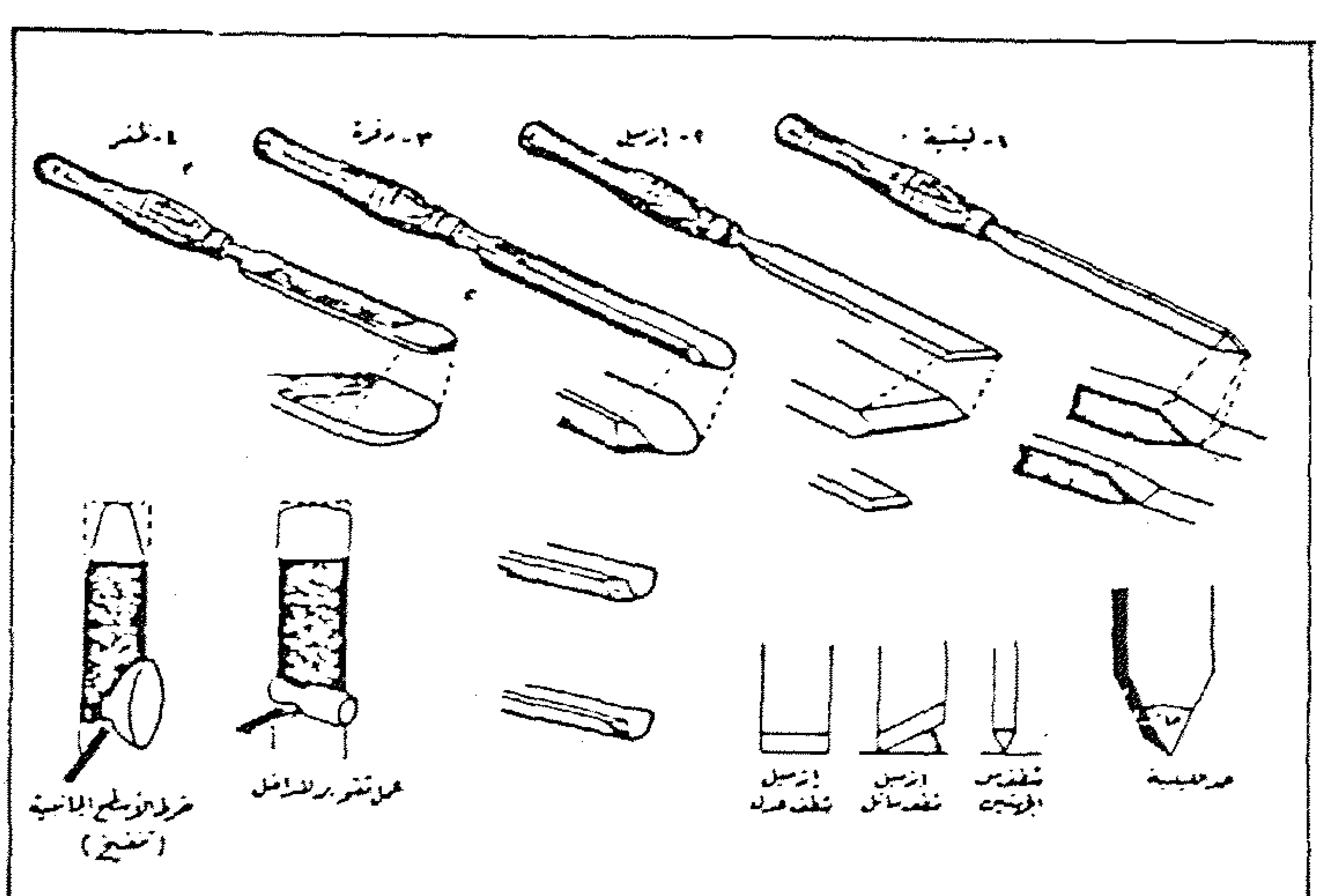
خشب التوت : وهو مائل للإصفرار ، تتخلله بعض الحلقات الحمراء الباهتة اللون . وهو صلب مندمج الألياف ، قابل للصقل ، يصلح لصناعة الأثاث والخرط .

خشب التمر هندى : خشب أصفر ضارب إلى البياض ، صلب ، يستعمل فى صناعة الأثاث .

نماذج لأشغال خشبية وتركيبات على نمط أبوجنزير والأجزاء أ ، ب
تدل على طريقة التركيب وهى التطابق المعكوس







خشب النبق : وهو جيد يصلح فى صناعة الأثاث ويمكن الاستعاضة به عن خشب الزان .

وأيضا **خشب شجر الليمون ، والجوافة ، الجميز والزيتون ، والبلح ، والصفصاف والبقس** ، وهذه الأخشاب تستخدم فى المشغولات المخروطة الدقيقة الصنع . ولاختلاف ألوانها فقد تشكل فى تكوينات خرط ملونة زخرفية .

٢ - الأخشاب المستوردة :

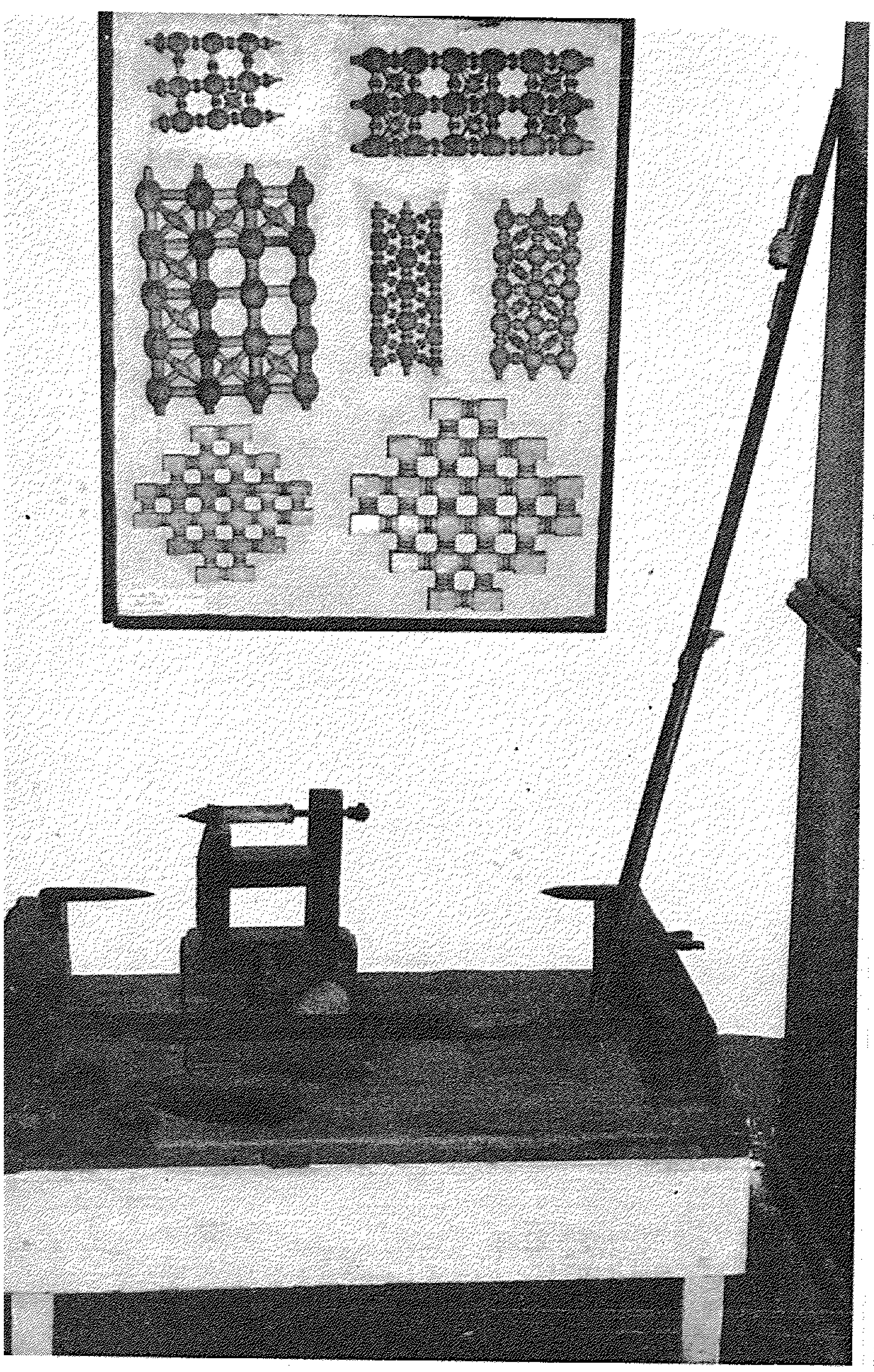
(أ) منها أخشاب لينة سهلة التشغيل مثل :

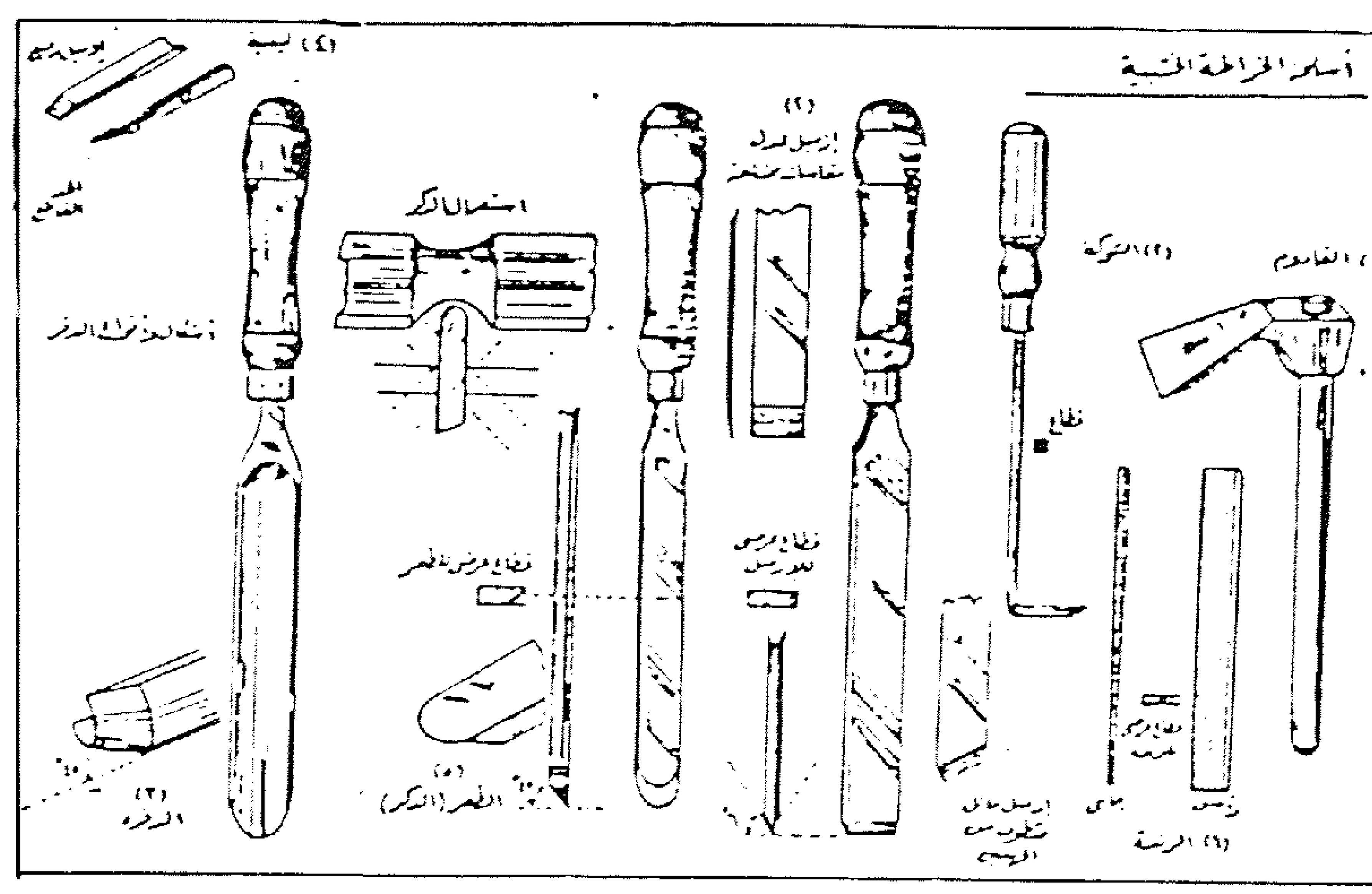
خشب الصنوبر الأحمر وهو متين . وخشب الصنوبر الأصفر (الموسكى السويدى) وهو لين سهل التشغيل ويستخدم فى نجارة وخرط الخشب فى الأثاث .

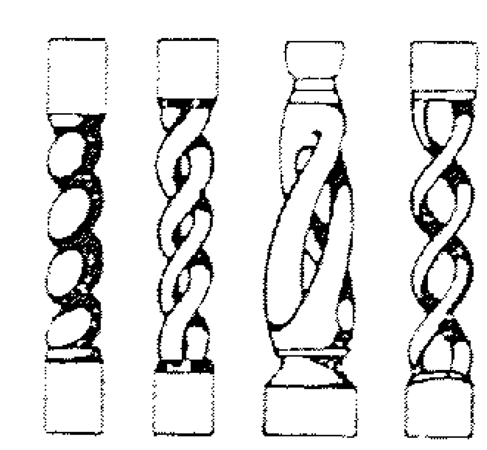
(ب) أخشاب صلبة مثل :

خشب الزان : لونة الأصلى أبيض يميل إلى الإصفرار ، يتحول لونة إلى الإحمرار بعد التبخير والتجفيف . وقابليته للانحناء كبيرة ، وهو مفضل فى صناعة وشغل الخرط لأرجل الكراسى والصوان والأثاث الثقيل .

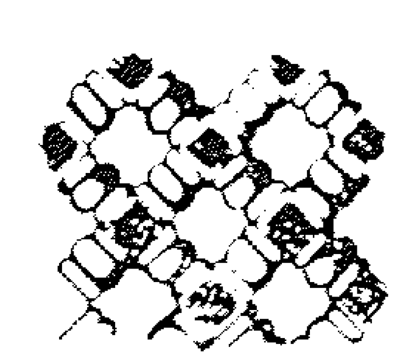
خشب الأبنوس : وتختلف أنواعه فمنه الأبيض المائل للإصفرار والأحمر والبنى والأخضر والأسود الداكن الذى يؤخذ من قلب الشجرة . وهذا الخشب صلب ويستعمل فى الخراطة وقد أكتسب الحرفى مهارات مختلفة وابتكر العديد من الأدوات التى تيسر له عمله ، ولتلائم الخامات المتنوعة من حيث الصلابة والليونة وذلك نتيجة لقيامه بعمل مشغولات الخرط بأنواع الخشب المختلفة .



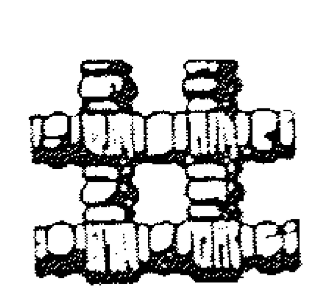




أنواع من الخرط الحلزونى



خرط ميمونى عادة مائل



خرط ميمونى عادة عدل

المعدات المستعملة فى خراطة الأخشاب :

(١) مناشير مختلفة الأشكال والأحجام .

(٢) أزاميل مختلفة الأحجام ، دفر مختلفة الأشكال

(٣) مثاقب .

(٤) قوس خشب بطريقة مثبت بطرفه قطعة متحركة تسمى عصفورة (شكل ١٢) ومثبت بالقوس خيط من الطرف الأمامى ويمر بالعصفورة .

(٥) أدوات للقياس (سندو ، محزأ ، مخنق

(٦) المخرطة البلدية

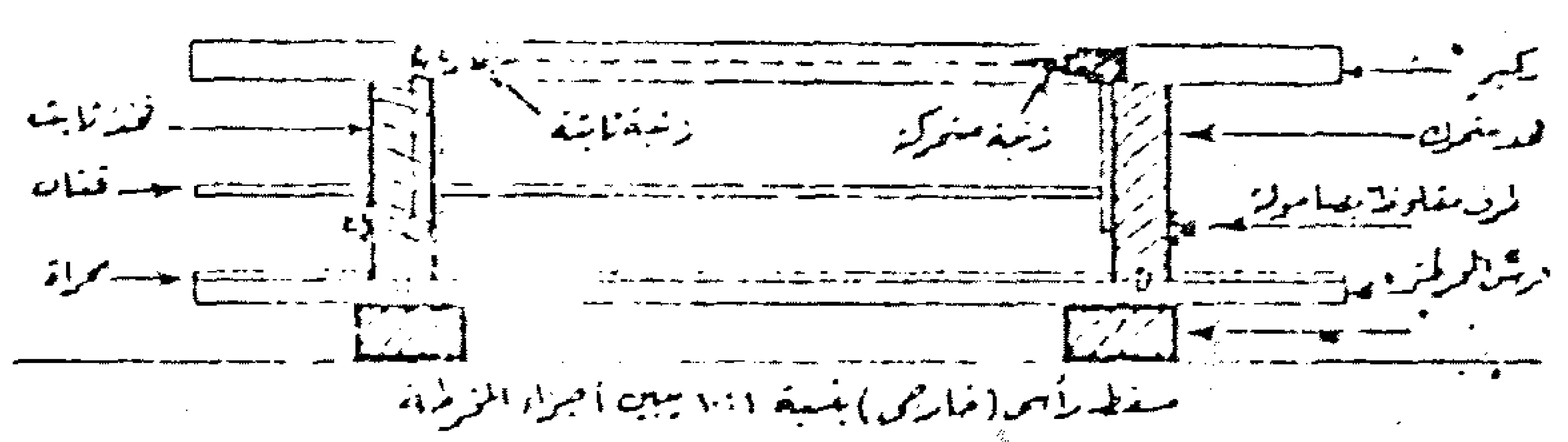
هى عبارة عن لوحة من الخشب كقاعدة مثبت عليها قطعة خشب كبيرة تسمى « فخذة » ، ويتحرك إلى جانبها قطعة خشب آخرى من الجانب الآخر مثبت بها عمود من الحديد يسمى « إيدان » Edaan ومثبت بطرف كل من الفخذين قضيب من الحديد مدبب فى الأطراف المواجهة ويسميان « غرابان » يوضع بينهما قطعة الخشب المجهزة حسب المقاس لخرطها وتسمى قبل التشغيل « عابر » .

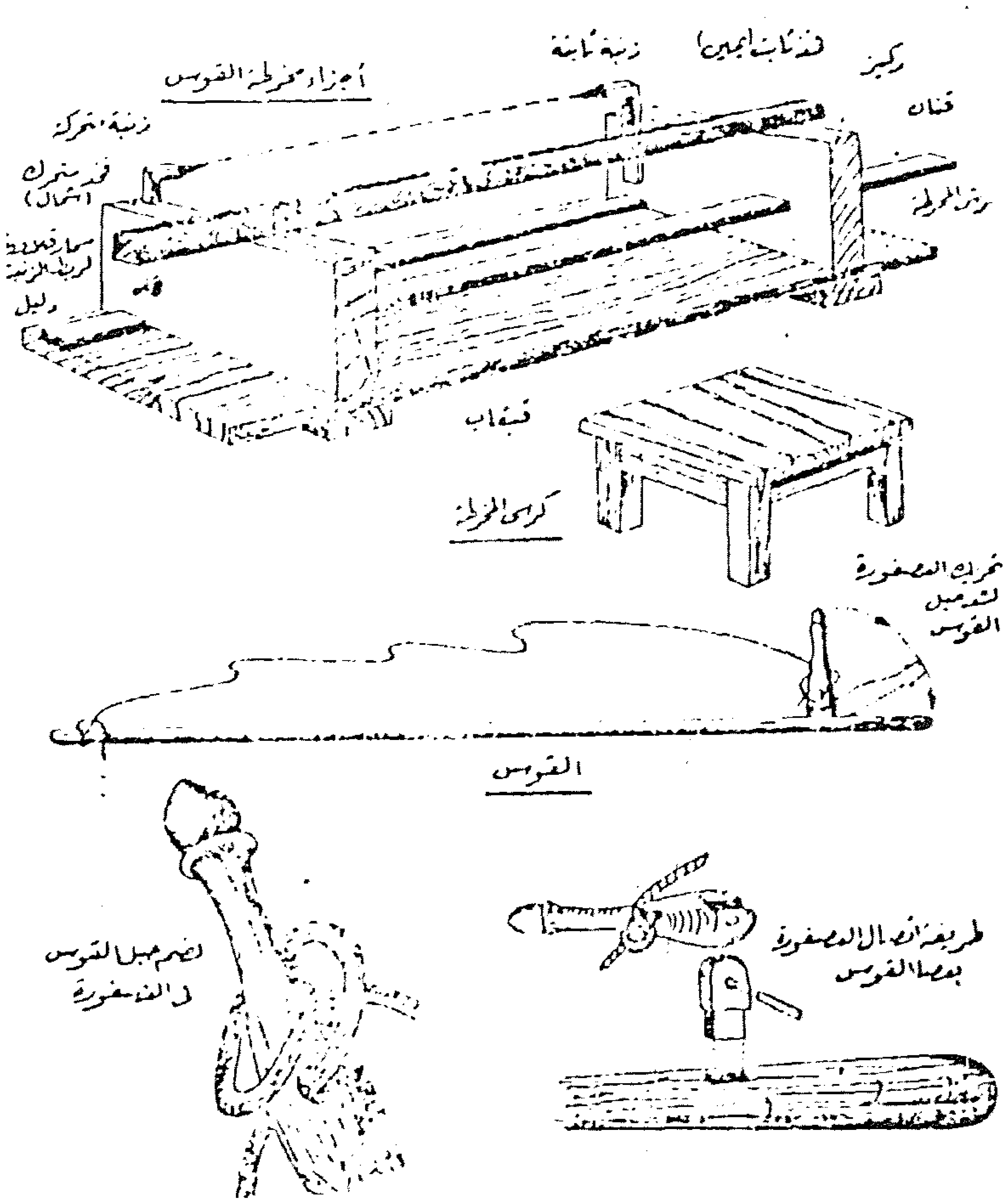
مراحل العمل :

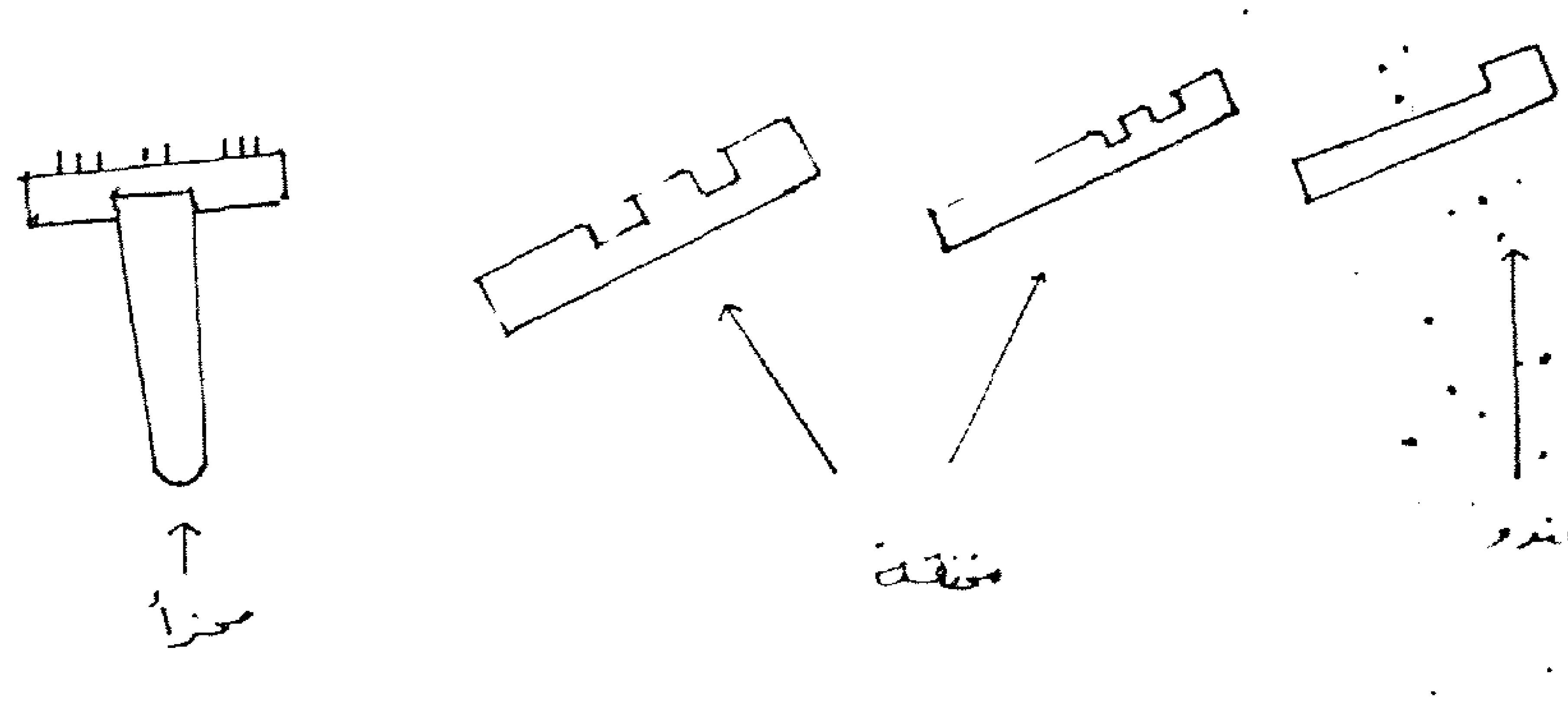
(١) تجهيز الخشب المراد خرطه ، تنظيفه وقطعه بأطوال وسمك مناسب للعرض والشكل المطلوب . ويسمى الجزء أو القطعة الواحدة « عابر » .

(٢) عمل مقياس للشكل المطلوب بواسطة أدوات القياس « سندو » على هذا العابر .

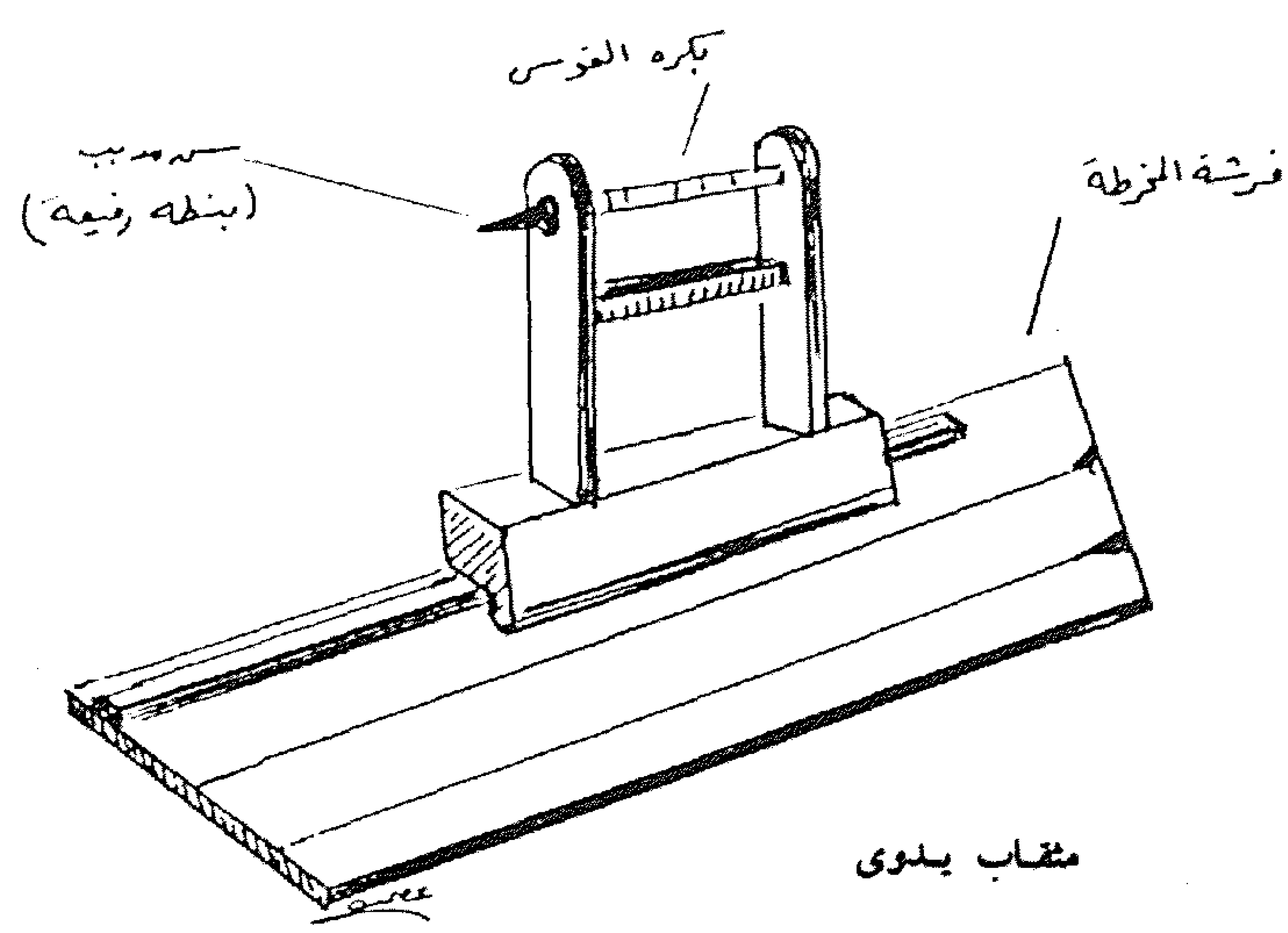
(٣) تثبيت العابرين الغرابين فى المخرطة بعد لف خيط القوس لفة واحدة لإحداث الاستدارة أثناء دوران القوس .







أدوات قيـاس



مثقاب يدوى

(٤) تثبيت الأزميل المناسب على العابر فى أثناء الدوران لعملية الحفر على العابر .

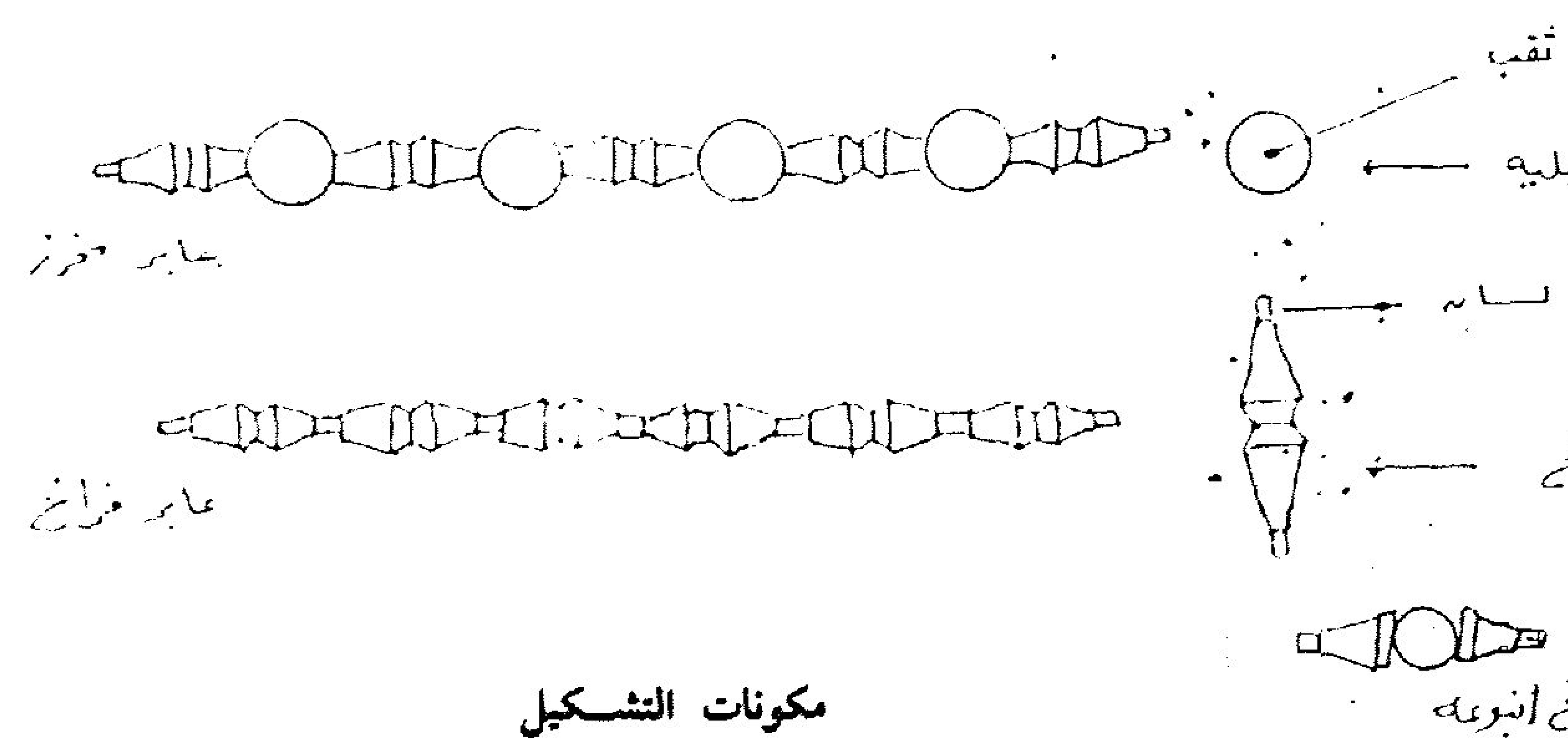
(٥) القوس يتحرك إلى الأمام والخلف فيعمل على دوران العابرين السِّنين المدَبّبين « الغرابين » فى المخرطة .

(٦) يتحكم الخراط فى تحريك القوس بيده اليمنى والأزميل بيده اليسرى ، وبأصابع قدمه يستعين أيضا فى الضغط على الأزميل المستعمل .

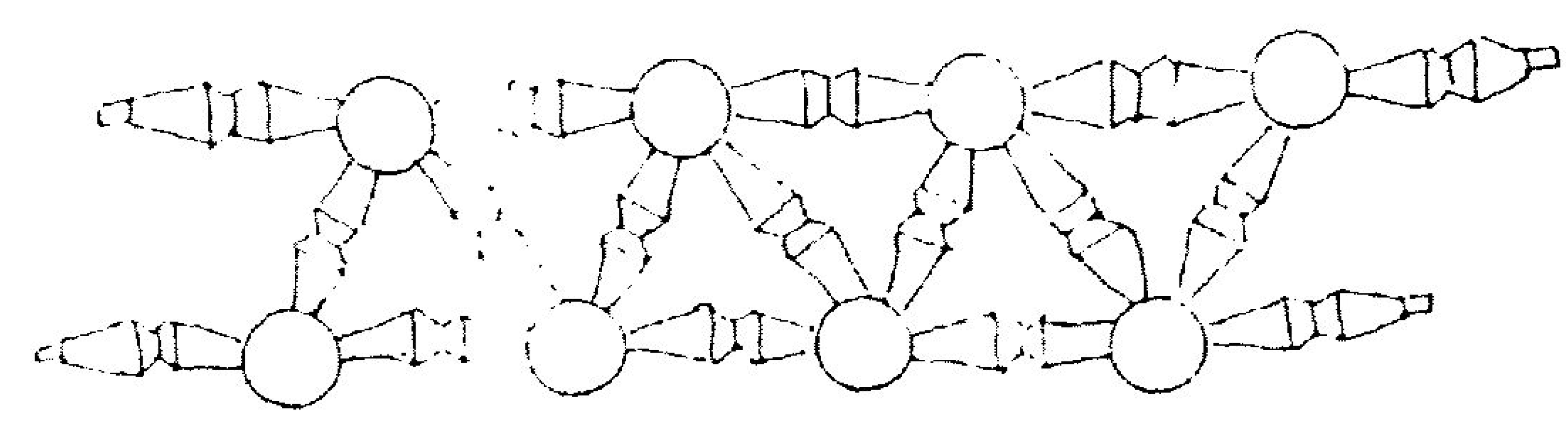
(٧) ومن التشكيل ينتج عدة أنواع حسب رغبة الخراط ، وهو ما يطلق عليه « عابر مخرز » ، ويكون على شكل عدة خرزات ، و« عابر فراخ » أى خرط رفيع . وهذا يستعمل بعد تقطيعة فى ربط « عوابر المخرز » إلى وحدات زخرفية لتكوين طرز وأنماط الخرط المختلفة بطريقة التعشيق ويراعى عند تقطيع « عابر الفراخ » والقطعة تسمى « فرخ » أن يكون له طرف من كل ناحية تسمى لسان وذلك لعملية التعشيق

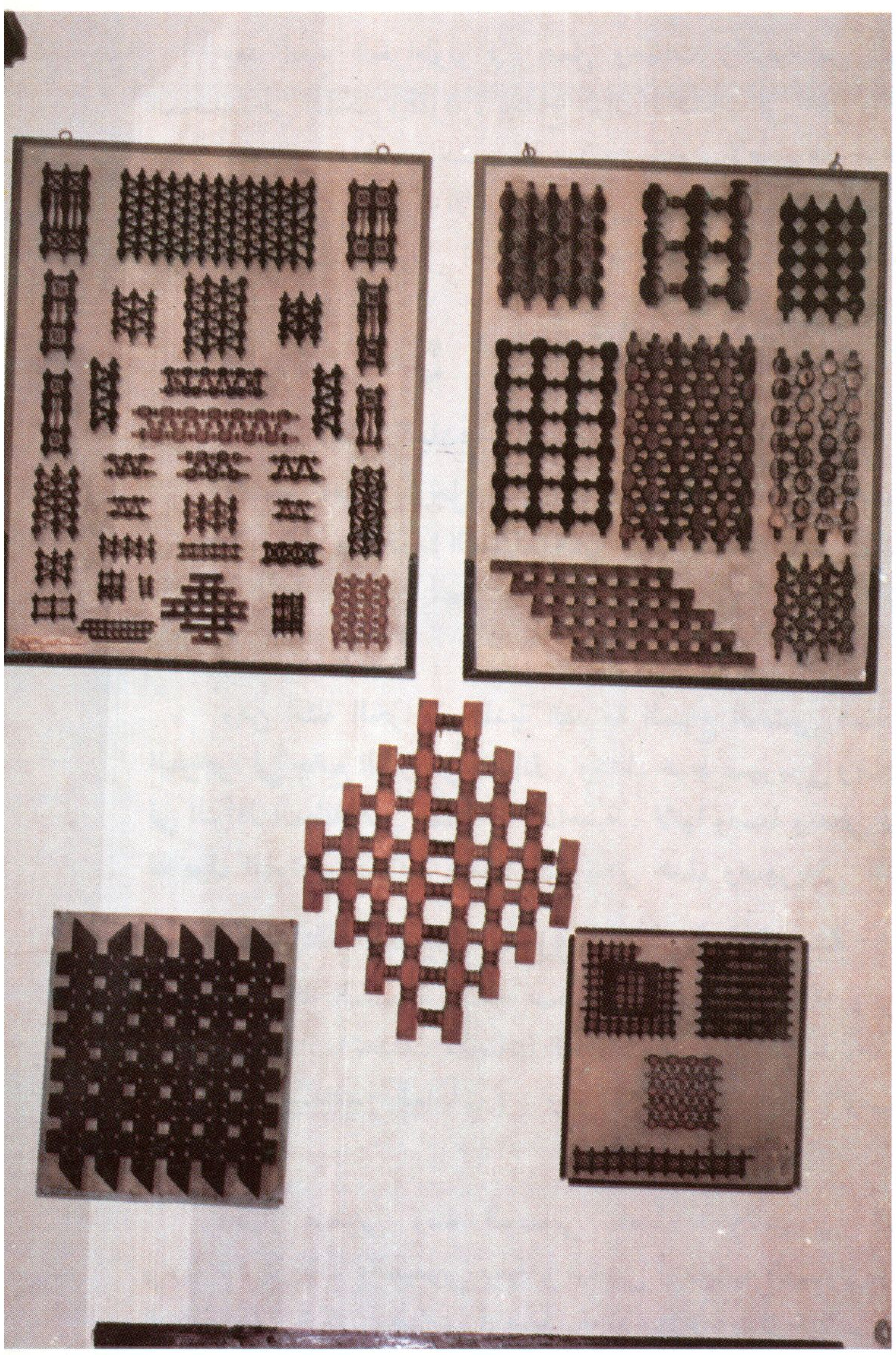
(٨) ثقب الخرزات بالمثقاب اليدوى والمثاقب عبارة عن قائمين من الخشب ، أى برواز بسيط من الخشب يجهزه الخراط ، لتشغيل مثقاب صغير ذى بنط رفيع لعمل وضبط الثقوب الصغيرة المتعددة التى فى مخرزات وفراخ المشربية وغيرها من الأجزاء الدقيقة التى تصادف خراط الخشب .

(٩) تعمل الثقوب مناسبة لسمك اللسان الموجود بالفرخ ، أيضا فى المكان المناسب ليتم التجميع للشكل بين المخرز والفراخ ويسمى سبعات ثمانيات ويمكن عمل أشكال أخرى بنفس الخطوات



مكونات التشكيل


سبعات وثمانيات


نموذج لأشغال خشبية

الأخشاب تنكمش صيفا لجفاف الطقس وحرارته ، وتتمدد فى رطوبة الجو شتاء . وبما أن هذه المخرطة يتم تجميعها دون استعمال المسامير أو الغراء فى تثبيتها نجده يترك بين كل حشوة وأخرى مسافة كافية مراعاة لما قد يحدث للأخشاب من تمدد أو انكماش ، وقد يأخذ الخراط الحيطة فى أول الأمر بأن يترك الخشب قبل شغله معرضا للشمس فترة كافية حتى يجف من أى رطوبة .

وبعد تجميع مساحة مشغولات الخرط المطلوبة ، يأخذها النجار ويعمل الهيكل الخارجى « البرواز » ويلصقها فيه بالغراء ويكون بعد ذلك باقى أجزاء الشكل وليكن مثلا كرسيا أو منضدة أو غيره .

وهناك بعض الملاحظات على الأدوات التى يستعملها الخراط وكذلك كل أنواع الأخشاب ، فبعض الأخشاب تكون لينة مثل خشب الليمون والجوافة ، ولذا تستعمل فى الخرط الدقيق ويستخدم معها القوس الرفيع والأزميل الرفيع . أما الخشب الزان مثلا فيستعمل للخرط الكبير باستخدام القوس الثقيل والأزميل الكبير .

وقد أبدع الخراطون فى عمل وحدات زخرفية من الخرط المختلف فى الشكل واللون ، بإدماج ألوان الأخشاب فى عمل واحد ، فمثلا جمع بين خرط من خشب الليمون ذى اللون الأصفر مع خرط من خشب الجوافة ذى اللون الأحمر فى تكوين زخرفى ، وقد يجمع بين خرط من خشب الأبنوس الغامق مع خرط من سن الفيل الفاتح .

أنواع خراطة الأخشاب

١ — الخراطة البلدية الواسعة :

وتشمل خرط أرجل الكراسى والمناضد والأثاث عموما . وخرط الحواجز والأعمدة المستعملة فى حوامل الزهريات والتماثيل . وكذلك خرط الثُريات الخشبية وأيضا خرط البرامق (وهى شكل القلة) .

ومن أمثلة الخراطة البلدية القديمة السياج الخشبى المخروط الموجود فى جامع المارداني بالتبانة . وهناك خرط صهريجى ويستعمل فى النوافذ المطلة على الممرات الداخلية ، لأنها واسعة وتعطى فرصة لدخول الهواء والضوء ، ومنها صهريجى عدل وصهريجى مائل .

٢ - الخراطة الدقيقة المعروفة بخرط المشربية :

ولخراطة المشربية أسماء مختلفة باختلاف أشكالها وأنواعها وخصوصها ، كما تختلف مقاسات الحبات والفصوص المخروطة مثل المسدس (سبعات - ثمانيات) ، ومسدس بشرارة واحدة ، ومسدس بشرارتين .

وطراز ميمونى ومنه الميمونى العدل ، والميمونى المايل بزاوية ٤٥ درجة ، والميمونى ببلية ، ميمونى أو مايشبه الميمونى ولكن الوحدة على شكل بيضاوى أو مسدسة الأضلاع وطراز كنائسى منها « الصليب الفاضى » « الصليب المليان » ، وصليب مقلوب . وخرط « أبو وردة » (يُكون بعد التجميع شكل وردة) ، وخرط العريجة وخرط « أبو شروان » وخرط « أبو قردان » وهو خرط رفيع ، ملمسه ناعم صغير عبارة عن تعشيقات متداخلة تشبه نوعا من خرط الصليب المليان .

وهناك نوع اسمه المتلوتة ، وهو على شكل مثلث مكون من ثلاثة أضلاع تتجمع بفرخ « أبنوعة » ويعطى شكلا هندسيا .

وأيضا خرط العرناس وهو يشبه القلة وهو رفيع . وخرط قلة ويستخدم فى شغل مساحات مستطيلة وسُمى كذلك لأنه يشبه القلة الشعبية .

وهناك وحدات خرط للتجميل والربط بين الوحدات منها :

١ — **الزقاق** : وهى عبارة عن مخرزتين اثنتين المكملة بالحشوات وتتجمع فى ركن من منضدة مثلا ، والحشوات عبارة عن مجموعة « فراخ » .

وهناك نوع يعرف بالاكرة وآخر شرارة وهما فى خرط المسدس وحده . كما توجد اللعقة وهى عبارة عن نصف خرزة ونصف فرخ وتستعمل فى بعض الأركان لاستكمال الشكل ، وهناك كذلك وحدة مستقلة تسمى قمقم لتزيين أطراف البرواز أو نهايات المشغولات ومنها تشكيلات مختلفة تبعا لوضعها فى المشغولات .

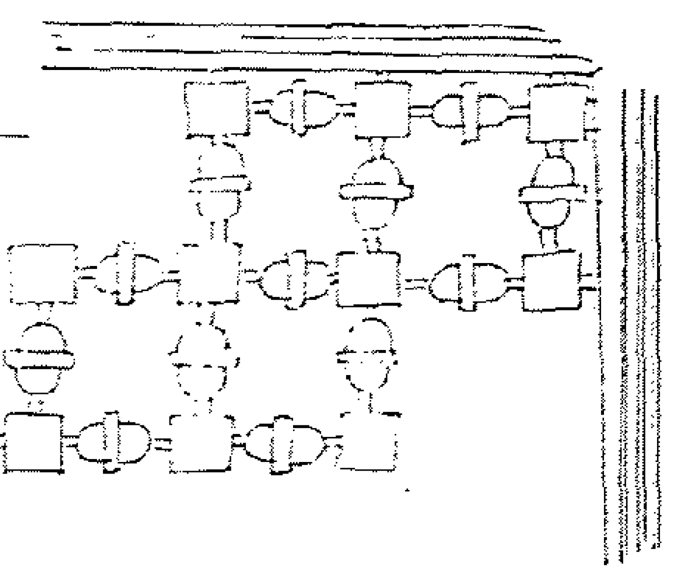
أما الخرط الحلزونى فلا يستعمل إلا فى الأعمدة ولا يصلح تجميعه فى الخرط العربى وهناك حلية لتجميل البراويز أو غيرها تسمى « شرفة » .

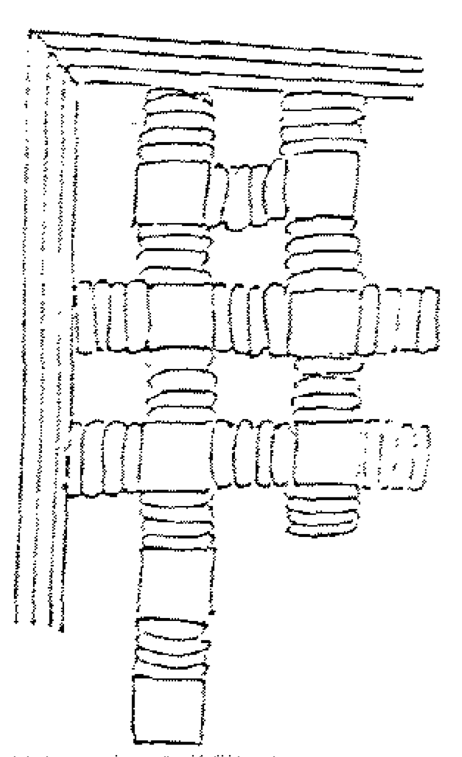
وقد تجتمع الخراطة الدقيقة مع الخراطة الواسعة فى إطار واحد . فترى فى وسط الإطار حشوة دقيقة الخرط مع ضيقة العيون تُمثل فيها كتابة عربية أو قنديل أو حيوان أو طائر أو آنية وتحيط بهذه الحشوة الداخلية المزخرفة حشوة خارجية واسعة العيون وقد استعمل فى كلتا الحشوتين نوعان متباينان من الأخشاب مثل البقس والليمون (وهما من الأخشاب الفاتحة اللون) والساج الهندى والأبنوس (وهما من الأخشاب الغامقة اللون) وذلك لكى تظهر معالم الزخرفة نتيجة لتباين اللون .

كانت حرفة الخرط ، بل النجارة عموما ضمن الحرف التى تجمعت داخل شياخات ، لكل مهنة شيخ . ويتقدم الصانع لشيخ الحرفة بمخروط من تصميمه فيتطلع عليه الشيخ ويراجعه من حيث الشكل الهندسى والفنى ، ثم يطلق عليه اسم الصانع الذى ذاع صيته فى هذا الشكل وذلك لبراعته فى إنجازه ، فقد يطلق عليه لقب الصهاريجى وهو لقب موجود فى عائلة الصهاريجى أو لقب ميمونى نسبة لصانع فى قرية من الشرقية اسمها ميمون .

وهناك نوع من الخرط على شكل « أبو شروان » وهو يشبه أصابع رجل الحمام .

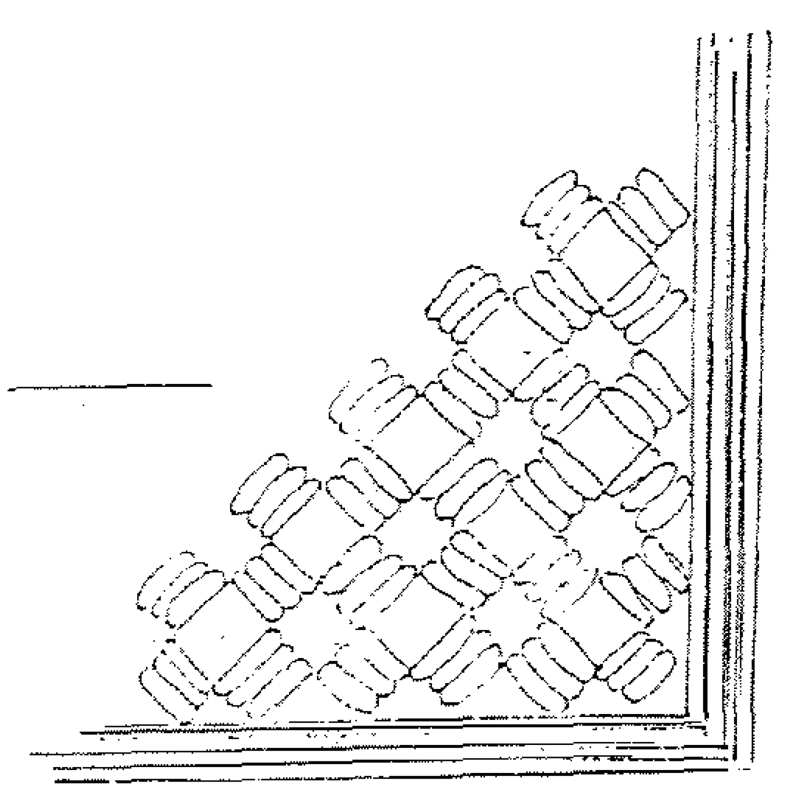
ميمون بلية



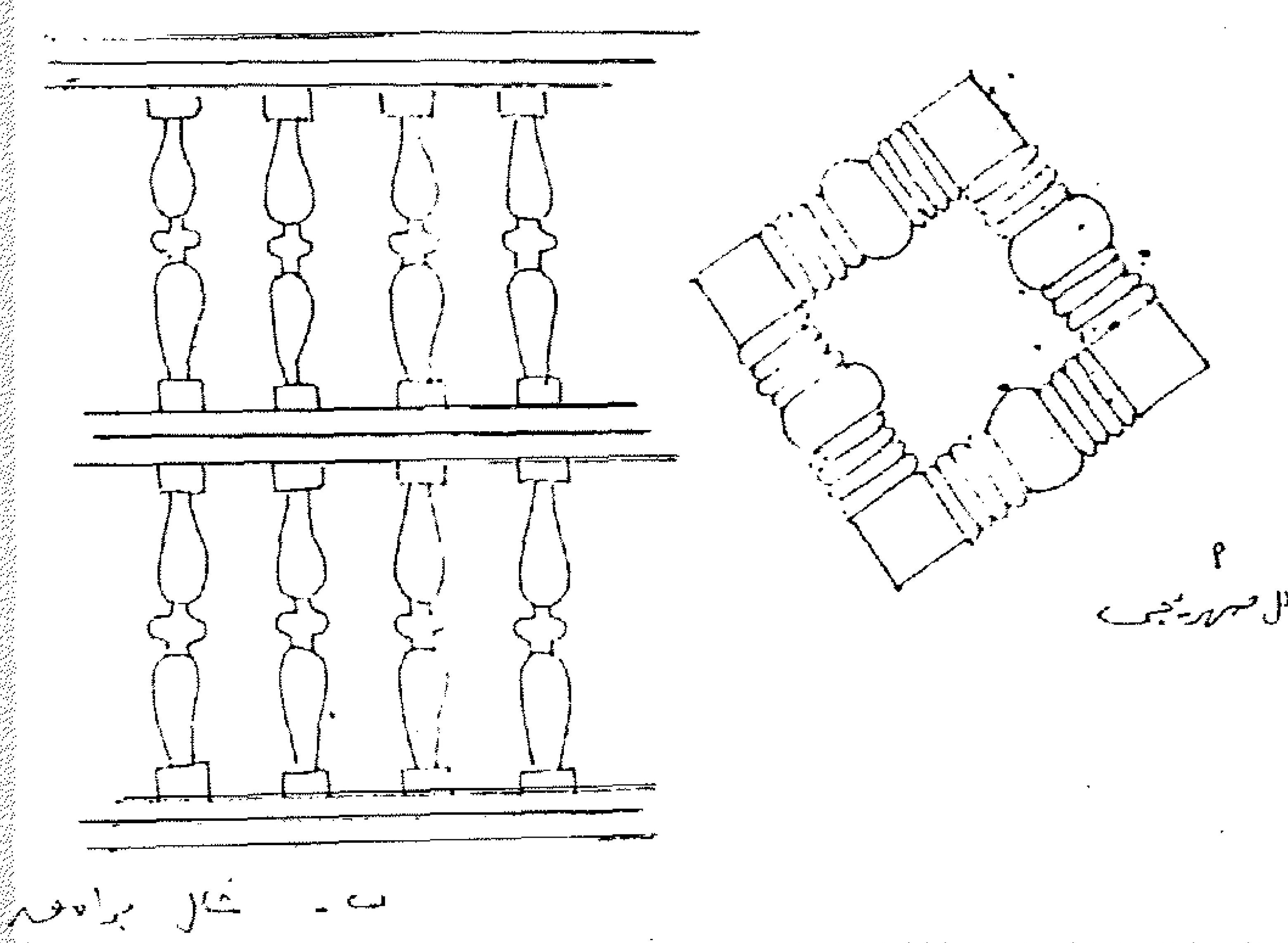


ميمون عدل

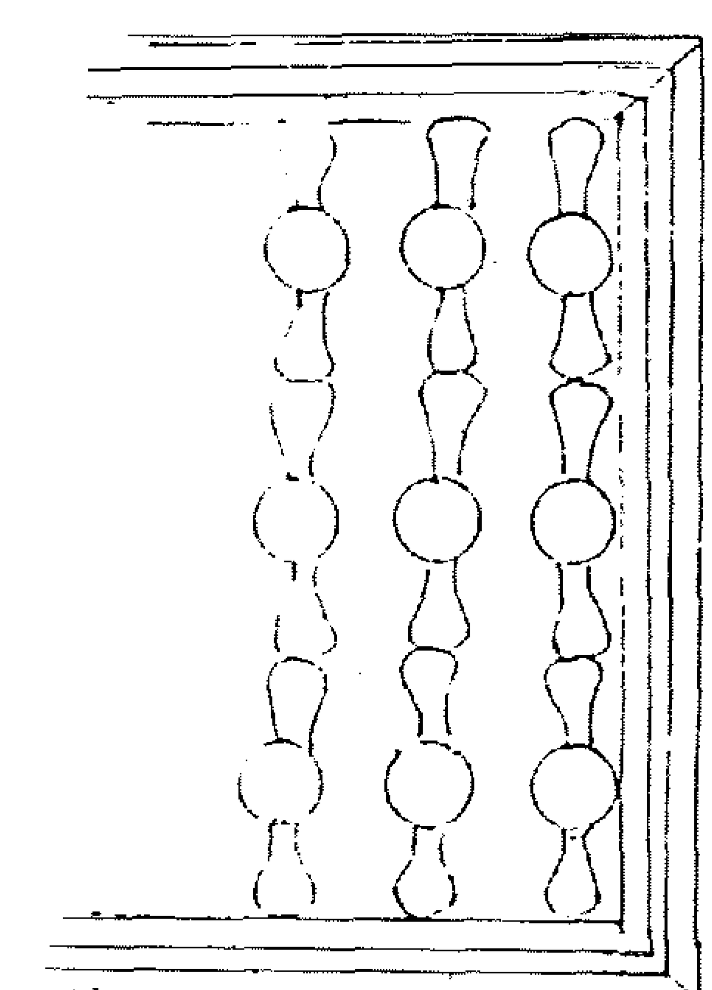
ميمون عائل بزاوية



طراز ميموني



انانات ومفردها « انان »

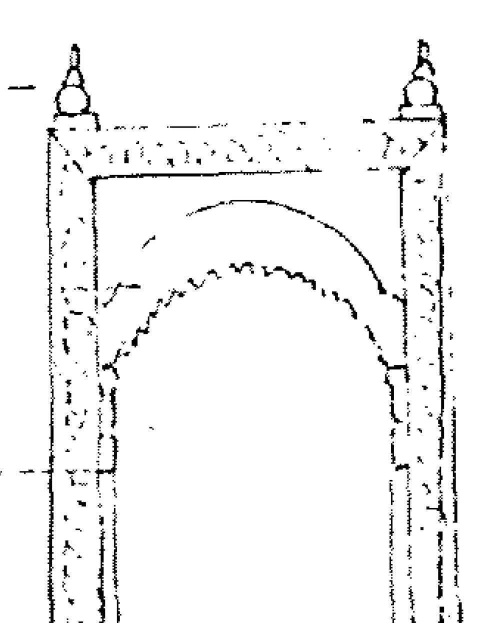


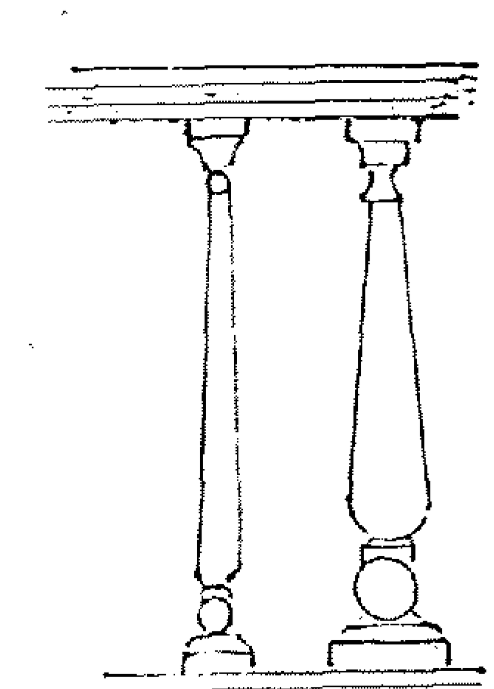
قمقم

شرفة

عمود

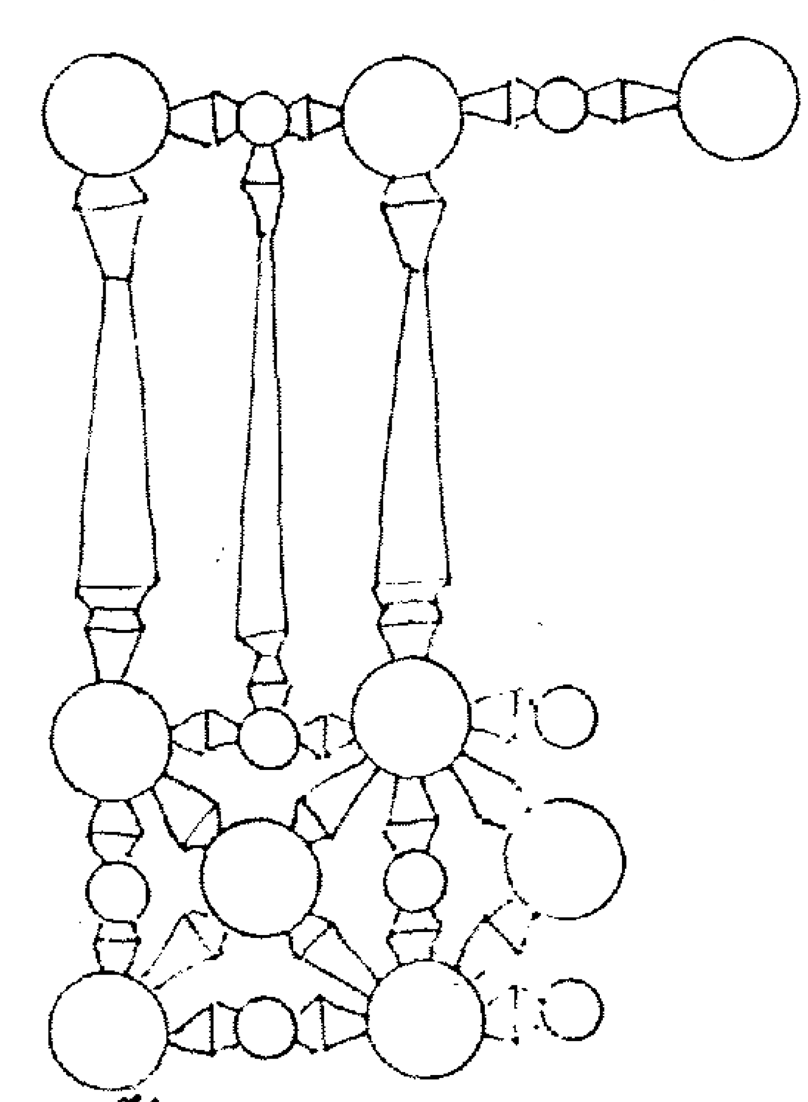
برواز



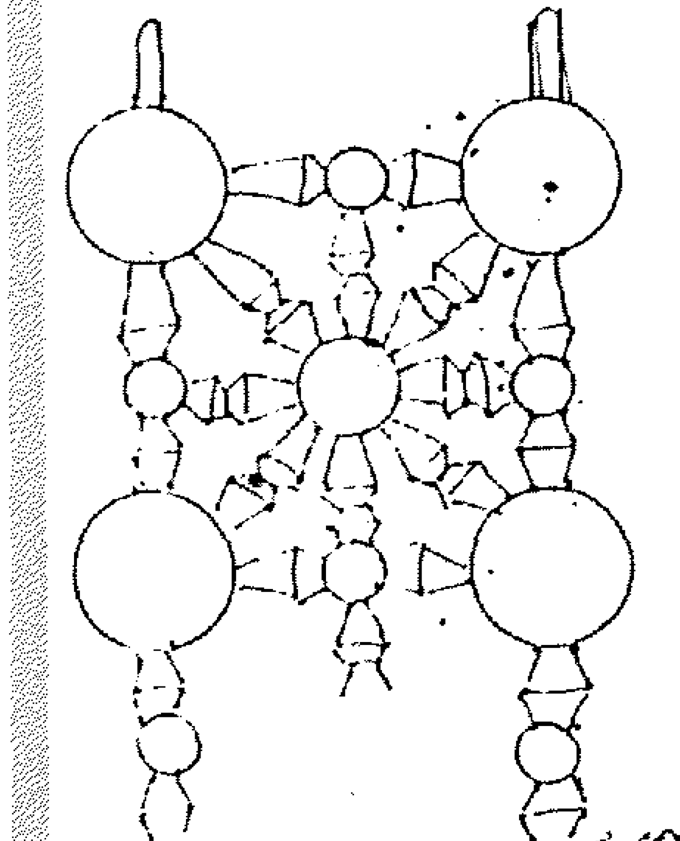


قلة عرناس

قلة



صليب فاض



صليب مليان

ولقد أوجدت مشغولات النجارة والخرط فى البيوت الأثرية مبتكرات فى التصميمات الخارجية والداخلية غاية فى الجمال والإتقان وسجلت لمصر دورها الحضارى فى مجال الحرف الشعبية .

ومن أهم البيوت التى أقيمت على النمط المملوكى خلال الحكم العثمانى فى مصر (١٥١٧ - ١٨٠٥م) بيوت المماليك الأثرية برشيد ، وهذه لها تصميم خاص يغاير تصميم بيوت القاهرة القديمة ، فالمشغولات الخشبية بتلك البيوت الأثرية (على وجه الخصوص) أوجدت مبتكرات فى التصميم الداخلى من شأنها الإيهام بسعة المسكن مع إكسابه صفة جمالية فنية .

المشربية فى بيوت رشيد

وهى تبرز عن جدار الحائط الجانبى للبيت . وتقام على كابولى خشبى تعلوها « برنيطة » مزخرفة بالحليات .

وتقسم واجهة المشربية إلى العديد من حشوات الخرط المتنوع ، ويكون الشكل السفلى من الواجهة زخارفه منفذة بطريقة التفريغ ويعلوها برامق الخرط الخشبى التى تحمل عقودا إسلامية .

كما أن الصانع لم ينس الناحية الجمالية الزخرفية التى تعتمد على المشغولات وعليها عدة زخارف تشبه المقرنصات على المساحة التى تغطى سمك الخشب الذى يحمل المشربية .

وليس غريبا أن تمتد هذه المظاهر الفنية إلى رشيد ، فانتشار الثقافات وعلى الأخص الفنية يعد طبيعيا ، وفضلا عن هذا فإن مدينة رشيد تعد ميناءاً حيويا على شاطىء البحر الأبيض ، وقد تأثر مستوطنوها بموقعها وبالوافدين إليها . ولكن هذا لم يحل دون الحفاظ على نقاوة صناعتها المحلية وحرفها البيئية سواء كانت نجارة أم حدادة أم عمارة . ويشهد على هذا تصميمات بيوت رشيد ، مما يؤكد وجود حرفيين على درجة كبيرة من الخبرة سواء أكانوا داخل نقابات أم غيرها .

وتلك الآثار التى وجدت داخل البيوت مثل الدكك الخشبية الثابتة ، وتصميم الحشوات الخشبية وارتباطها بالنمط المعمارى ، وتقطيع وتشكيل الأخشاب التى تستند إلى خبرات علمية متطورة ، لتنفيذ قواعد رياضية لتطويع الأخشاب بما يخدم النمط المعمارى للبيت كالأبواب والنوافذ والستر والسياج والمشربيات وغيرها . وذلك من خلال رسوم مسبقة أو تصميمات أولية قبل التنفيذ .

والخراطة المستخدمة فى بيوت رشيد هى الخراطة البلدية الواسعة والدقيقة . وكانت الخراطة تتم بواسطة المخارط البلدية اليدوية . وقد لوحظ فى الآونة الأخيرة أن المخرطة البلدية أو المخرطة اليدوية كادت أن تندثر ، وذلك لظهور الآلة الكهربائية الحديثة التى تعد فى الحقيقة تطويرا للمخرطة البلدية إذ لا تختلف عنها ، والغرض من استعمالها مسايرة العصر والرغبة فى تحقيق الكم السريع . فعمل سير الموتور الكهربائى فى إدارة قطعة الخشب المراد خرطها والذى يقابل عمل شد القوس فى المخرطة البلدية كان له أثر فى تغيير القليل من شكل المخرطة البلدية التى كانت تستلزم جلوس الخراط أمامها على الأرض محنى الظهر يعمل بيدية ورجله اليسرى .


فجاءت المخرطة الكهربائية مرتفعة القاعدة بحيث تسهل على الخراط الجلوس العادى للعمل على المخرطة .

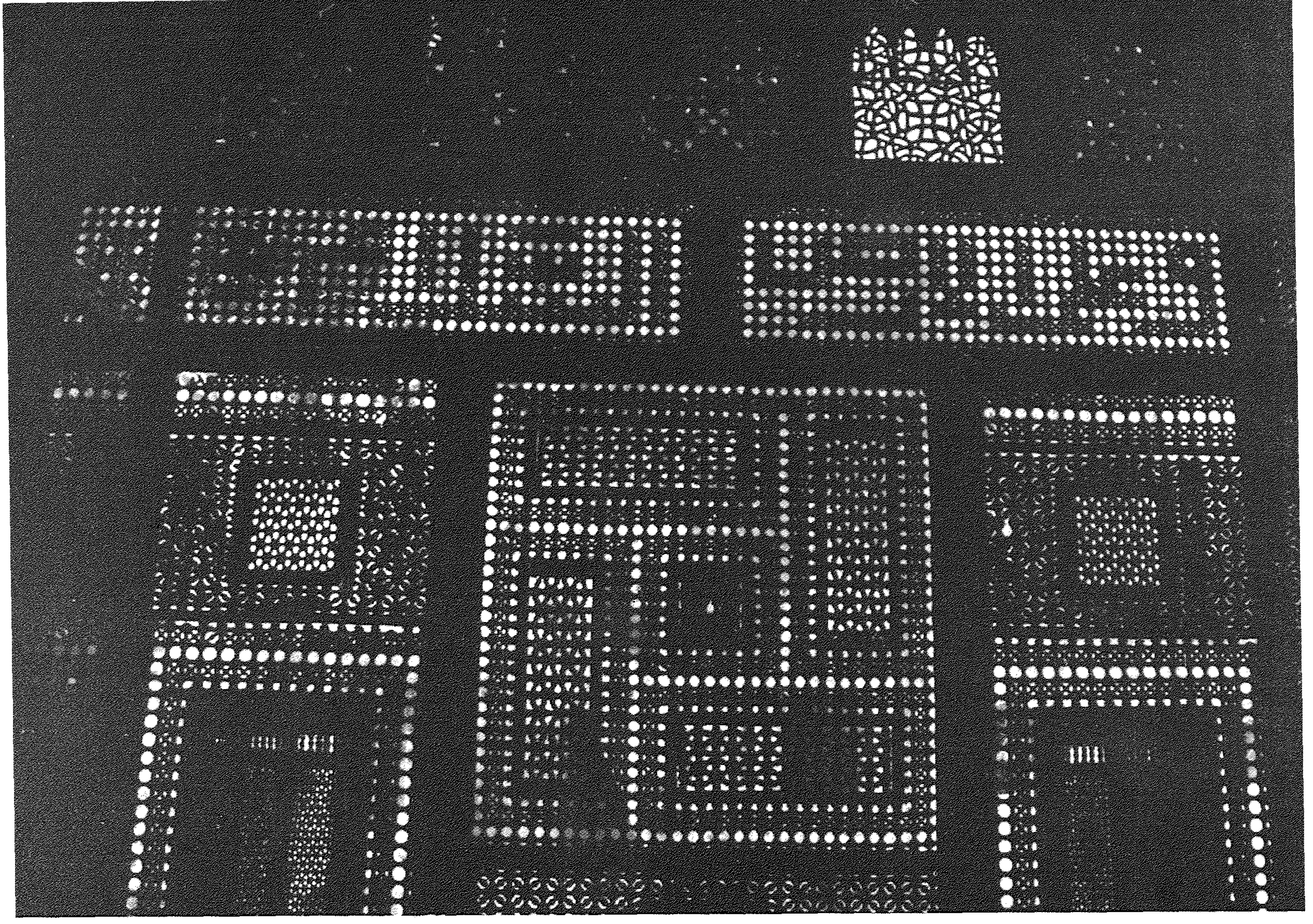
وقد ذكر الحرفى سعيد حسن أبوزيد إبن صاحب ورشة خراطة قديمة بالسكرية بحى تحت الربع وبوابة المتولى ، أن العمل اليدوى أو المخرطة البلدية تنتج ما لايزيد عن ٢٥٪ من العمل الآلى « أى المخرطة الكهربائية » وأضاف بأنه قبل دخول المخرطة الكهربائية كان هناك محاولات لتطوير المخرطة اليدوية ، وذلك بعد العمل على المخرطة البلدية اليدوية سنين طويلة وبعد المعاناة الطويلة من أضرارها نتيجة الجلسة المنحنية أثناء العمل ، فمنذ ثمانين عاما أو أكثر ، بدأت فكرة تطوير المخرطة بأن أضيفت إليها عجلة تشبه عجلة الدراجة ، لتعمل بدلا من القوس ، على أن يقوم بإدارتها شخص يساعد الخراط الذى يعمل بيديه بالإزميل وهو جالس معتدل دون استعمال رجله كما فى المخرطة القديمة . وعند وصول الكهرباء واستخدامها فى الحى منذ سنة ١٩٥٤ ، تم تطوير المخرطة بدلا من العجلة التى يديرها عتال بالأجرة إلى سير من المطاط يديره موتور كهربائى بدرجة أكثر سرعة . وكان ذلك من الأسباب التى ساهمت فى اختفاء الكثير من المخارط اليدوية ، وإن كانت وما تزال المخرطة اليدوية موجودة بالأقاليم والأرياف التى لم تصل إليها الكهرباء .

والمخرطة الكهربائية :

عبارة عن قاعدة مرتفعة كمنضدة بطرفيها قائمان مثبتان بالقاعدة والتركيبة كلها من الحديد . طرفها أو القائم الأيسر به اسطوانة يحركها سير الموتور الكهربائى ومن الوجهة الداخلية يوجد سن مدبب يسمى غراب أو « زنبة » والقائم الثانى به عمود أفقى متحرك ينتهى طرفه المقابل لسن القائم الأول بسن مدبب ويسمى غراب أو « زنبة » يثبت عابر الخشب المراد شغله بين السنين « الزنبتين » . وعند تشغيل الموتور الكهربائى يدار عابر الخشب أمام الخراط فيعمل بالأزميل على الحفر المطلوب ، وأيضا بالدفر المناسب ونوع الخشب والشكل المطلوب خرطه . فمثلا يعمل مجموعة من عوابر المخرزات ومجموعة من عوابر الفراغ ليكون منها وحدات الخرط المختلفة . ولا بد من ثقب المخرزات لعملية التجميع كما هو متبع بطريقة الخرط البلدية ، ولذا

مشربية من بيت السحيمى بالجمالية ←





مشربية من المتحف القبطى بالقاهرة

تم عمل مثقاب بالكهرباء يتم به ثقب المخرزات وتتم عملية التجميع إلى طرز وأنماط الوحدات السابق ذكرها .

إلا أنه يلاحظ فرق فى الشكل العام من الناحية الفنية لا يدركه غير الفنان المتخصص أو الحرفى الماهر فى الصنعة .

وبعد تجميع مشغولات الخرط واضافتها إلى الأماكن المطلوبة فى منضدة مثلا أو كرسى أو غير ذلك ، يمكن دهنها بما هو مناسب فتنعم أولا بالسنفرة ثم يدهن أستر أو يدهن بالورنيش للتلميع . وإذا كان هناك مشغولات صدفية فى المنضدة فإن « عضم المنضدة » له دهان خاص والمشغولات الصدفية لها دهان خاص بها ومشغولات الخرط أيضا لها دهان خاص بها .

ولابد فى هذا المجال من التنويه ببعض الورش الصغيرة القليلة أو النادرة المتخصصة فى عملية الترميم للآثار القديمة أو المشغولات القديمة من الخرط اليدوى بالأثاث أو غيره وذلك للحفاظ عليها وتجديد التالف منها ، فيقوم الخراط ، ويعرف باسم « خراط مرمات » (أى خاص بالترميم) على استنساخ مشغولات جديدة على نمط الأجزاء السليمة من الخرط كبديل للتالف أو المفقود من المشغولات ، وإعادة الشكل إلى ما كان عليه ، ودهنه من جديد .

ولقد ازدهرت مشغولات الخرط الدقيقة وانتشرت فى هذه الأيام فى الأثاث المنزلى بهدف الزخرفة والتجميل بالطراز العربى .

ولقد أبدع الخراطون بمهارة ودقة فى إدخال مشغولات الخرط المختلفة الأشكال فى زخرفة أيدى العصى المصنوعة من الخشب والأبنوس ، وأوانى الكحل المصنوعة من الخشب أو العاج أو عظام الحيوانات أو البلاستيك ، وأيضا قواعد الأباجورات والبرفانات الخشبية ، والبراويز الخشبية للمرايا والصور ، وأبدعوا فى زخرفة الأرفف وعلب المجوهرات والأزرار وعمل خرزات السبح وزخرفة بعض أدوات الموسيقا مثل الربابة والسمسمية وغيرها ومشاجب الملابس الحائطية والعمودية ، ودخلت فى كثير من الأدوات (التى يصعب حصرها) لتجميلها .

وكان ذلك الابداع والانتشار بمشغولات الخرط الدقيق حصيلة الجهد والدأب المستمرين فى تدريب الحرفيين ، وانتشار الوعى وتنمية القدرة الابتكارية فى بعض المدارس لتعليم الحرف التقليدية وهو أمر يجب الحفاظ عليه حفاظا على جانب مهم من جوانب الابداع الشعبى المصرى والمتوارث منذ قرون بعيدة .

الزجاج الشعبى

بقلم : ملك السيد مرسى



من المؤكد أن المصريين القدماء هم أول من أخترع صناعة الزجاج ، وكان ذلك منذ الأسرة الخامسة ، تدل على ذلك حبات الخرز وعيون التماثيل ، وكذلك بعض الأوانى الزجاجية ، هذا بالإضافة إلى أفران صناعة الزجاج التى عثر عليها فى مدينة طيبة والتى يرجع تاريخها إلى عهد الملك أمنحتب الثانى من الأسرة الثانية عشرة .

كما عثر فى تل العمارنة على أفران زجاجية من عهد اخناتون وأخرى فى جنوب بحيرة فى وادى النطرون يرجع تاريخها إلى الأسرة العشرين ، وإذا كان كثيرا من المؤرخين والأثريين ينسبون اختراع الزجاج إلى سوريا والعراق أو إلى الفينيقيين فى لبنان ، إلا أننا لم نعثر حتى الآن على أفران تثبت قيام هذه الصناعة فى تلك المناطق .

لقد كان لمدينة الإسكندرية شهرة كبيرة فى العصر اليونانى وظلت محتفظة بمكانتها هذه كمركز لصناعة الزجاج فى العصر الرومانى . وتحدثنا المصادر التاريخية بأن الامبراطور (تيبريوس) قد أحضر صناع الزجاج من الاسكندرية ليقيموا له أول مصنع للزجاج فى روما ، وقد بلغ ما كانت تنتجه مصر من المصنوعات الزجاجية حدا من الإتقان والوفرة حتى إن جانبا من أموال الضرائب المفروضة على مصر التى كانت ترسل سنويا إلى روما كان يجبى عينا من الزجاج المصرى . كما قيل أن الأمبراطور (نيرون) قد دفع خمسين جنيها ذهبيا ثمنا للكوبين من الزجاج من صناعة طيبة .

وقد تطورت صناعة الزجاج فى مصر فى العصر الرومانى تطورا كبيرا ، نتيجة للتطور الصناعى فقد توصل صناع الزجاج فى مصر إلى استخدام أنبوبة لنفخ الزجاج فى الهواء ثم توصلوا بعد ذلك إلى طريقة النفخ فى القالب وهما الطريقتان المستخدمتان فى مصر حتى اليوم فى صناعة الزجاج اليدوى ، وعرفت فى ذلك العهد لأول مرة صناعة ألواح النوافذ الزجاجية والفسيفساء ـ الحجرية التى استخدمها المصريون القدماء كما أستخدم ترصيع الجص بالزجاج فى أشكال هندسية بديعة التكوين ، على أن أعظم ما وصلت إليه مصر فى صناعة الزجاج منذ العصر الرومانى واستمر فى العصر البيزنطى وأوائل العصر الاسلامى النوع الذى عرف باسم الألف زهرة MILLFLORI إشارة إلى ألوانه المتعددة وتداخل بعضها فى البعض فى تكوينات لا إرادية غاية فى الجمال .

وقد ظلت صناعة الزجاج كغيرها من باقى الصناعات المصرية قرابة قرنين من الزمان تسير وفق الأساليب التى كانت سائدة فيها من قبل .

أما فى العصر العباسى وخاصة بعد نشأة مدينة سمراء فى أوائل القرن الثالث الهجرى فقد بدأت جميع الحرف والفنون تتميز بأسلوب وطابع إسلامى واضح فقد اختفت الرسوم الآدمية والحيوانية كما حورت الرسوم النباتية ، وظهرت الكتابات العربية كعنصر زخرفى واضح .

ولقد كانت الأساليب الفنية والزخرفية مشتركة إلى حد كبير بين دول الشرق الأوسط الاسلامى (مصر وسوريا والعراق) حتى أصبح من الصعب فى كثير من الأحيان نسب التحف الزجاجية إلى أقليم محدد إلا إذا وجد عليها ما يثبت ذلك ، وقد كانت الإسكندرية والفيوم وحلب وصيدا وصور من أهم مراكز صناعة الزجاج فى القرون الأربعة الأولى للإسلام ، كما تميزت منتجات ، تلك الفترة بلونها الأبيض المائل إلى الأخضر بدرجاته .

ومن أمثلة الأوانى الزجاجية التى وجدت فى أوائل العصر الاسلامى دوارق ذات أبدان كروية أو كمثرية أو بيضاوية الشكل وذات رقبة طويلة مخروطية الشكل تنتهى بفوهة واسعة بضغط جزء من محيطها لاستعماله كصنبور لصب السوائل وتزود الدوارق أو القوارير عادة بمقبض لحمله منه .

هذا بالإضافة إلى قنينات صغيرة مستديرة أو مفلطحة مما كان يستعمل فى حفظ العطور والكحل ، ولقد كان المسلمون يقبلون على استعمال الأوانى الزجاجية إقبالا كبيرا لعنايتهم الكبيرة بالعطور جريا على سنة نبيهم الكريم الذى كان يعنى بالتطيب والطيب عناية خاصة ، وتمشيا مع توجيه فقهاء الدين الذين حضوا على التطيب ثم لاهتمامهم بالعلوم الكيمائية ، الأمر الذى جعل حاجتهم إلى المخابير الزجاجية شديدة ، لاستخدامها فى عمل التجاوب ونقل السوائل إلى جانب أن الأوانى الزجاجية نفسها استهوتهم برونقها ونقائها .

طريقة الصناعة :

استمر الأسلوب الصناعى والزخرفى منذ أوائل العصر الإسلامى من نفخ فى الهواء ونفخ فى القالب لعمل التضلعات والتفصيلات من رسوم هندسية ونباتية وكتابية التى حلت محل الرسوم الآدمية والحيوانية التى كانت شائعة فى العصر الرومانى .

والزخرفة قد تكون نتيجة للضغط على جدار الإناء بآلة خاصة تشبه الملقط يضغط بها جدار الإناء وينتج عن ذلك زخارف غائرة من ناحية وبارزة من الناحية الأخرى ، وقد تكون الزخرفة بالحز أو الحفر أو القطع بواسطة العجلة كما تحدث الزخرفة أيضا بالإضافة ، وتكون هذه الإضافة خيوطا من الزجاج تثبت وهى لينة على جدار الآنية ثم تضغط فى الجدار وتسوى بسطح الإناء ، وعندئذ تكون ما يشبه تعاريج الرخام المتعدد الألوان ، وقد تكون الخيوط الزجاجية ملتصقة فقط على الجدار وغير مضغوطة فيه . وقد كانت هذه الطريقة مفضلة عند الفتح الإسلامى لمصر واستمرت محبوبة من الصناع بعد الفتح بمدة من الزمن .

كذلك استمرت الزخرفة بالختم التى كانت تحتوى غالبا على كتابات عربية تتضمن اسم صاحب الآنية أو صانعها أو جمل دعائية .

ولعل أقدم ما وصلنا حتى الآن من الزجاج الإسلامى هى صنج وأختام ومكاييل والى مصر (قرة بن شريك) التى ترجع إلى سنة ٩٠ هـ وقد ثبتوا عليها أسماء الولاة ومقدار الثقل وقد اختلفت هذه الصنج فى أشكالها وأحجامها ، فقد تكون أقراصا خفيفة الوزن ، يوزن بها الذهب والفضة والأحجار الكريمة وقد تكون مكعبات ثقيلة الوزن تستخدم للوزن الكبير ، كذلك وجدت أجزاء من الحلى الزجاجية وأدوات التسلية ولعب الأطفال .

وقد حظى الزجاج فى العصر العباسى بتطور صناعى وزخرفى كبير لعل مرجعه هو إقبال الخلفاء على اقتنائه .

الزجاج ذو البريق المعدنى :

تأثر الزجاج المصرى فى العصر الطولونى بالزجاج العراقى إلى حد ما ، فقد تطورت أشكاله بحيث أصبحت تشبه أشكال المعادن التى عرفت باسم ما بعد الساسانى كما احتوت على كتابات كوفيه وأسماء الأمراء .

وقد أقبل الزجاجون فى العصر العباسى على زخرفة أوانيهم الزجاجية بأسلوب دهان البريق المعدنى ، وهو مزيج مكون من مواد مختلفة قوامها الكبريت وأكسيد الفضة أو النحاس الأحمر وبرادة الحديد وتذاب فى الخل أو حامض آخر ، فيتكون من ذلك سائل يستخدم فى الرسم ثم يدخل فى الإناء فى فرن خاص ناره هادئة وهواؤه قليل ودخانه كثير . . . وعندما يخرج الإناء من الفرن تظهر عليه زخرفة ذات بريق وقد تنوعت ألوان الطلاء المعدنية على سطوح هذه الأوانى الزجاجية فمنها ما لون بلون واحد ومنها ما لون بألوان متعددة .

ولقد استغل الزجاجون شفافية جدران الأوانى الزجاجية فرسموا بعض الزخارف من الداخل بأحد الألوان وبعضها بلون آخر بحيث صارت القطعة متلألئة بألوان مختلفة جذابة ، وتتغير درجاتها إذا ما نظر إليها من خلال الضوء ، وهذا يدل على المهارة الفنية . وقد صنع الزجاجون المصريون أنواعا أخرى من الزجاج تتميز بأنها رقيقة وشفافة ولونوها بألوان جميلة منها الأخضر الزيتونى والأزرق والبنفسجى والعسلى بدرجاتها المختلفة . ويلاحظ فى بعض هذه الأوانى اختلاف ألوان مقابضها أو فوهاتها أو قواعدها عن لون الإناء نفسه . وترجع منتجات هذا النوع إلى القرنين الأول والثانى بعد الهجرة أى السابع والثامن الميلاديين وقد كشفت حفائر الفسطاط عن نماذج جميلة منها .

وأقدم قطعة مؤرخة ومرسومة بالبريق عثرت عليها بعثة مركز البحوث الأمريكى بالقاهرة فى حفائرها بمنطقة الفسطاط سنة ١٩٦٥ وهى محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة ونص الكتابة عليها (بسم الله الرحمن الرحيم عبد الصمد بن على أصلحه الله) وعبد الصمد هو والى مصر سنة ١٥٥ هـ سنة ٧٧٢ م) .

وقطعة أخرى عبارة عن قاع إناء محفوظ فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة عليه كتابة كوفية نصها (مما عمل فى طراز الفيلة بمصر سنة ١٦٣ هـ / سنة ٧٧٩ م) وقد ازدهرت صناعة الزجاج فى العصر الفاطمى ازدهارا كبيرا وبخاصة الزخرفة بالبريق المعدنى .

وقد تنوعت وتعددت أشكال الأوانى المصنوعة من الزجاج فى العصر الفاطمى مثل قطع الشطرنج ومقلمات وزهريات وقمائم ، وابتكرت لعب الأطفال وتماثيل للطيور والحيوانات الزجاجية وقد أضيفت إليها تفاصيل كالأرجل والأجنحة وقواعد لحملها ، ومما يدل على تقدم صناعة الزجاج وازدهارها فى العصر الفاطمى ظهور شخصية الزجاج وذلك بكتابة اسمه على منتجاته .

وأهم مراكز الصناعة فى العصور الوسطى هى الفسطاط والفيوم والإسكندرية .



الزجاج النفخ اثناء التشكيل

البللور الصخرى :

أشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف المصنوعة من البللور الصخرى وبالرغم من أنه مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الأحجار الصلبة إلا أنه اقترن بالزجاج . وفى العصر الفاطمى صَنَع الزجاجون نوعا من الزجاج السميك يقلدون به البللور الضخرى وزخرفوه بطريقة القطع ، ولا يزال موجودا حتى الآن ثلاثة عشر قدحا من الزجاج السميك على شكل الدلو تعرف باسم كئوس القديسة هدويج .

الزجاج فى العصر الأيوبى :

وصلت صناعة الزجاج فى مصر والشام فى العصر الأيوبى إلى درجة عظيمة من الإزدهار والرقى فلقد سارت هذه الصناعة على نفس الأساليب المتبعة فى العصر الفاطمى .

وقد شاع فى هذا العصر زخرفة الأوانى الزجاجية بالمينا وتمويهها بالذهب ، ولعل من أهم مميزات الزجاج الخام الذى زخرف بالمينا ، الميل إلى الأخضرار أو الاصفرار أو اللون البنفسجى .

ولقد تميزت أشكال الأوانى بالرشاقة والإنسيابية التى ميزت كل منتجات العصر الأيوبى ، ليس فقط من حيث الشكل بل ومن حيث الزخارف الحيوانية والنباتية . وقد تميز الزجاج الأيوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية وكلها مكتوبة بخط النسخ الذى أخذ يحل محل الخط الكوفى .

ومن بين الرسوم التى ظهرت على زجاج العصر الأيوبى الرنوك مثل زهرة الزنبق والنسر .

الزجاج فى العصر المملوكى :

لعل من أهم الأوانى الزجاجية المموهة بالمينا التى بدأ ظهورها فى العصر الأيوبى وازداد انتشارها فى العصر المملوكى هى المشكاوات

وأغطية المصابيح الزجاجية المزينة بالذهب والمينا المتعددة الألوان .

وتوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة اكبر مجموعة من المشكاوات ، إذ يبلغ عدد ما يقتنيه منها حوالى ثمانين مشكاه مزخرفة بالمينا ومموهة بالذهب هذا فضلا عن المشكاوات الخالية من الزخارف وتحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية وآيات قرآنية مثل ما جاء فى سورة النور من قوله تعالى (الله نور السموات والأرض ، مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح فى زجاجة . . .) إلى آخر الآية الكريمة . ومن الملاحظ أن هذه التحف أخذت أسمها من كلمة المشكاة فى الآية الكريمة . وقد بذل الزجاجون غاية جهدهم فى زخرفة هذه المشكاوات يدفعهم إلى ذلك حماسة دينية .

كما يوجد بمشهد الإمام الحسين إثنتان وعشرون مشكاة وزخرفة ومموهة بالذهب باسم الظاهر أبى سعيد برقوق من القرن (١٥ م) هذا غير المجموعات الخاصة الموجودة بمصر وخارجها فى متاحف العالم .

أما عن أشكال المشكاوات فلعل الغالب منها يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية :
الرقبة وهى مخروطية الشكل ذات فوهة متسعة وتضيق قليلا عند إلتصاقها بالبدن من أسفل حيث تلتحم بالبدن ، وهو إما كروى أو بيضاوى أو يكون منتفخا فى الوسط ومسحوبا من أعلى ومن أسفل حيث يلتحم بالرقبة من أسفل . والجزء الثالث القاعدة وهى مخروطية كذلك على شكل قمع مقلوب ، وكان لكل مشكاة عادة مقابض بارزة أو آذان ، وقد تكون ثلاثة أو أكثر تعلق بها سلاسل معدنية تجتمع كلها عند كرة بيضاوية تشبه بيضة النعامة من الزجاج أو من الخزف أو بيضة نعام حقيقية ، وتخرج من أعلاها سلسلة تثبت فى السقف . ويؤرخ معظم هذه المشكاوات بالقرن الثامن الهجرى (١٤ ميلادى) ويحمل بعضها عبارات تاريخية أو دعائية بخط الثلث المملوكى أو آيات قرآنية لاستعمالها فى إنارة المساجد فى هذا العصر ويزين بعض المشكاوات زخارف نباتية طبيعية مثل زهرة اللوتس وزهرة نبات الخشخاش وزهرة عود الصليب أو عود الريح وزهرة المرجريت وغيرها من الزهور متأثرة بالأسلوب والفن الصينى من حيث تحررها من جمود التجديد فى أسلوب سامراء والقرب من الطبيعة إلى حد كبير .

أما الزخارف الآدمية والحيوانية فلم تلعب دورا يذكر فى زخارف المشكاوات وإن كانت زخارف الطيور متأثرة بالفن المغولى الصينى ، كما كثر استعمال الحيوانات والطيور الخرافية ولكنها تشبه إلى حد كبير مدارس التصوير المعاصر . كما حظيت المشكاوات فى العصر المملوكى برسم الرنوك الحيوانية التى ترمز الى القوة والشجاعة وأهمها النسر والفهد أو رنوك كتابية وهى خاصة بالسلاطين أو رنوك وظائفية كالكأس والبقجة والسلاح والمقلمة وعصا البولو وما اليها . كذلك زخرفت التحف الزجاجية بالزخارف الكتابية التى يمكن أن نقسمها إلى قسمين كتابات دينية تتضمن جملا دعائية أو آيات قرآنية والقسم الثانى كتابات تاريخية تشمل اسم السلطان وألقابه وصفاته وقد كتبت هذه الزخارف الخطبة بالخط الثلث المملوكى أو الخط الكوفى المضفور على أرضية مورقة جميلة .

فن الزجاج المعشق بالرصاص :

لعب الزجاج الملون المعشق بالرصاص دورا مهما فى أوربا ويعتبر من أشهر الفروع التى تميز بها كجزء أساسى متمم لفن العمارة الذى وضح بخاصة فى الكاتدرائيات والقصور التى امتازت بالزخارف الكثيرة المستعارة من الطبيعة كالأزهار والنباتات التى تحلى الواجهات وغايتها إظهار البناء بشكل أكبر من حقيقته فنجد النوافذ العالية المنفذة بالزجاج الملون المعشق بالرصاص حيث وجدت ، لتساعد فى تسرب الضوء إلى الداخل ولأنها تعتبر أحسن وسيلة للرمز والتعبير عن النزعة نحو تحقيق العمق البعيد اللا محدود فيتلاشى الشعور بثقل البناء ، وتبدو الكتلة الحجرية أكثر خفة حين ينبعث النور الفياض المختلط فى تسربه برسوم النوافذ المنفذة بالزجاج المعشق بالرصاص والتى تترك فى النفس أثر الفضاء اللانهائى .

ولم يكن الهدف من وراء هذه الرسومات المنفذة بالزجاج المعشق بالرصاص فى الكنائس الحلية والزينة فحسب . بل اتخذت أداة للتعبير عن الحضارة فهى تعبير عن جهاد البشر فى سبيل الدين والدنيا معا .

فنجد معظم الموضوعات ذات طابع دينى وتعبير دقيق عن القصص التاريخية والمظاهر الروحية ، وتصوير الصلوات والطقوس الدينية والدعوة إلى قيامها .

وقد تعدى هذا الفن الكنائسى إلى القصور كعنصر أساسى فى نشر التعاليم الدينية وتعميق المفاهيم الروحية . وانتقل إلى مصر فى أوائل هذا القرن مع حركة البناء والتعمير فى القصور والمنشآت الخاصة .

الزجاج الجصى فى الحضارة القبطية :

من خلال المراحل التى مر بها الفن القبطى نجد عدة انتاجات فنية مميزة الطابع من بينها فن الزجاج المؤلف بالجص فاتسمت موضوعاته بطابع زخرفى وهندسى مع مسحة رمزية بعيدة عن تمثيل الكائنات الإنسانية الحية وظهرت أوراق النباتات والفواكه ومن بينها أوراق وعناقيد العنب فى تفريعات بديعة كما ظهرت بعض الأعمال الجصية التى تصدرتها الحمامة كوحدة رمزية وكذلك الطاووس فى حركات محددة تتفق وأسلوب التنفيذ .

الزجاج الجصى فى الحضارة الإسلامية :

استخدم الفنان المسلم الزجاج الجصى فى نوافذ المساجد حيث يتساقط الضوء منها داخل المسجد وتنعكس الألوان فتعطى للمسجد من الداخل جوا من الوقار والهدوء والقداسة وتنحصر هذه التصميمات فى الزخارف النباتية التى تفنن الفنان المسلم فى إنشائها وكذلك الأزهار والوحدات الهندسية المجردة والطيور والحيوانات وكانت عنايته لهذا النوع من الفروع الفنية نابعة من احساسه الدينى العميق الذى دفع به

إلى العمل بتوجيه دينى عقائدى ، مع تحكمه الملموس فى إبراز الأصول الجمالية التى تخضع للعوامل الفنية الروحية وتحقيق قوانين الاتزان والتقابل والتماثل والغوص فى جوهر الأشياء والبحث عن أشكال جديدة نفذت بمهارة تبعث المسرة والانشراح والاستمتاع .

فالزجاج المعشق وجد فى العصر الفاطمى وانتشر فى العصر المملوكى والعثمانى وكانت تسمى قمريات كما فى جامع محمد على وجامع السلطان حسن .

وكذلك ظهر فى العصر التركى فكانت جدران الحمام تعمل بمساحة كبيرة من الزجاج المعشق الملون ويسمى الحمام التركى ، وهو بهذا الشكل يعطى إحساسا بالراحة والسعادة .

كما استخدم الزجاج أيضا فى عمل فوانيس رمضان التى يمسكها الأطفال ويفرحون بها وهى مرتبطة بشهر رمضان المبارك .

فانوس رمضان :

ظهر فانوس رمضان فى عصر الفاطميين عندما استقبل المصريون الحاكم (المنتصر بالله) بالفرحة والبهجة ليحيوه ويحتفوا به فيحولوا ظلام الليل إلى ضياء وكان ذلك فى شهر رمضان فأصبحت عادة عند المصريين والفانوس يتكون من الزجاج والصفيح وهو صناعة شعبية بدائية والصانع يحصل على الزجاج من بقايا المصانع ومن ألواح الزجاج المكسورة والصفيح من بقايا مصانع الصفيح .

والأدوات المستخدمة هى : ماسة لقطع الزجاج ومقص لقص الصفيح وكاوية للحام ومادة مساعدة على اللحام تسمى (قلفونية) وقصدير .

وتتم صناعة الفانوس على عدة مراحل : -

١) اختيار الشكل والحجم المطلوب .

٢) تحديد مقاسات الأجناب وعمل (نموذج) لكل مقاس . وهى قطعة من الصاج لها نفس شكل قطعة الزجاج يتم قطع الزجاج عليها .

٣) تقطع كميات من الزجاج لكل مقاس على الشبلونة الخاصة به ودهانها بالألوان المختلفة وطبقا للعدد المطلوب صنعه .

٤) ثم يبدأ فى قطع الصفيح على شكل شرائح طبقا لأطوال الأجناب .

٥) ثم تثنى هذه الشرائط لتأخذ الشكل المطلوب طبقا لتصميم الفانوس .

٦) ثم يبدأ فى لحام شرائح الصفيح لتكوين جزأى الفانوس العلوى (القبة) والسفلى (القاعدة) ويتم هذا اللحام باستخدام القصدير والقلفونية .

ثم يركب قطع الزجاج الملون فى أماكنها وتثبت بثنى أطراف شرائح الصاج عليها وعمل مكان بداخله لوضع الشمعة وعمل مفصلة لباب الفانوس .

وبذلك يتم تصنيع الفانوس . ولقد حدث للفانوس بعض التطور فأصبح يصنع من الزجاج الفميه) الغامق اللون . ويرش بالدوكو فيعطى شكلا فيعطى شكلا مختلفا عن المعتاد .

وللفانوس أسماء كثيرة بعضها قديم مثل أبو دلاية والمسدس والفاروق والتاج وطار العالمة والترام (وهو على شكل ترام) وفانوس وأولاده وهو عبارة عن الفانوس وحوله ٤ أو ٥ - فوانيس صغيرة ملتصقة به ، وعبد العزيز ومازال منتشرا حتى الآن ويصنع منه كميات كبيرة والساعة والمستطيل وغيره ولقد ظهر أخيرا ومنذ ثلاثة أعوام فانوس يسمى شق البطيخ له جوانب مائلة ويصنع من أحجام كبيرة جدا ، وهو يستخدم الآن فى مداخل الفنادق الكبيرة والأماكن السياحية وبعض الجوامع والشوارع ومداخل الحارات .

والصانع يقوم بعمل حوالى مائة فانوس يوميا هو ومساعدوه من الحجم الصغير أما الحجم الكبير فيستغرق وقتا أطول .

كما أن بعض الفوانيس مكتوب عليها بعض الآيات القرآنية ولا إله إلا الله محمد رسول الله وما إلى ذلك .

وصانع الفوانيس يعمل فى هذه الصناعة طوال العام إلى أن يحين شهر شعبان فيبدأ فى عرضها وبيعها إلى التجار الصغار الذين يقومون ببيعها فى كل مكان ، كما أن تجار المحافظات المختلفة يحضرون للقاهرة سنويا لشراء كميات كبيرة منها وبالذات من بركة الفيل بالسيدة زينب وتحت الربع حيث أساس هذه الصناعة .

ويفرح الأطفال الصغار خاصة بهذا الفانوس الشعبى ذى الشمعة ويقبلون على شرائه ويمسكونه فى ليالى رمضان ويمشون به وراء المسحراتى فى الأحياء الشعبية . ولقد ظهر فانوس يصنع من البلاستيك ويعمل بالبطارية ، ولكنه ما إن ظهر حتى اندثر بسرعة أمام الفانوس العادى الشعبى الذى إرتبط ارتباطا وثيقا بليالى رمضان الكريم .

كما يصنع من الزجاج أيضا البلىّ الذى يلعب به الصبية وهو متعدد الألوان والأحجام كما يصنع من الزجاج أيضا الخرز بأشكاله وألوانه واستخداماته المختلفة فمنه بماتضعه الفلاحة على صدر جلبابها وطرحتها ومنديل رأسها فى تناسق بديع ، ومنه ما تطرز به النساء فساتين السهرة وفساتين الزفاف وخصوصا باللونين الذهبى والفضى فيتلألأ ويعكس الأضواء ويشيع جوا من البهجة والفرح .

ولا زالت بالقاهرة بقية قليلة لمصانع نفخ الزجاج وتشكيله بالأساليب الفنية القديمة وتغلب على منتجاتها البساطة وتعكس آثارا من فن الزجاج القاهرى العظيم فى العصر الإسلامى .

ولقد قامت الباحثة بدراسة ميدانية لما يجرى فى أحد هذه المصانع فى حى الجمالية مع الحاج حسنين الطحان وهو ينتمى الى عائلة من أقدم العائلات التى اشتغلت فى هذه الصناعة العريقة وتوارثتها جيلا بعد جيل .

والمصنع نفسه قديم (فى ذلك الحى الشعبى) وبه فرن كبير يتوسط المكان .





من الخزف الاسلامى زجاج ملون (من المتحف الاسلامى بالقاهرة)

طريقة بناء الفرن والمواد المستخدمة فيه :

يتم بناء الفرن بطريقة بدائية ، حيث يبنيه صانع الزجاج بنفسه من طوب حرارى وطوب بلدى وطينة أسوانلى (أى من أسوان) وطينة شاهبة ناعمة الرمل ويعمل به فتحات كثيرة ومختلفة الأحجام من الأمام ومن الجانب فبعضها متسع والبعض الآخر ضيق . أما الفتحات المتسعة فهى مخصصة لوضع الزجاج الكسر الأبيض ، حيث يتم صهره فيها ، ويسمى (الطاجن) والفتحات الضيقة الأخرى توضع فيها الصبغات اللازمة لتلوين المنتجات ، وتوجد فتحة أسفل الفرن يوضع بها قطع صغيرة من الخشب ونشارته وهى المستخدمة فى الحرق لتشغيل الفرن وتؤدى الى تصاعد دخان كثيف جدا لونه أسود داكن يستنشقه العمال ، على نحو يعرضهم للإصابة بأمراض كثيرة فضلا عن أن رائحته غير مستحبة .

وقد طور الصانع هذا الفرن البدائى الذى توارثه عن آبائه وأجداده فأصبح الآن يدار بمحرك كهربائى بدلا من حرق قطع الخشب ، وبذلك تخلص من الدخان الكثيف الذى كان يستنشقه مضطرا .

الأدوات المستخدمة فى الصناعة :

* ماسورة طولها ١٠٠ سم تسمى (بولينا) مسدودة الطرفين .
* ماسورة حديد مفتوحة الطرفين وقطرها ٣ر سم .
* قطعة مربعة من الحديد تسمى (حديدة) توضع على فخذ الصانع الجالس أمام الفرن .
* ماشة وهى تشبه المنقاش لتشكيل الآنية .

المواد والخامات المستخدمة فى الصناعة :

المادة الرئيسية هى :

- **الزجاج الكسر الأبيض ويمكن الحصول عليه بالشراء من تجار مخصوصين .**
- **أكاسيد معادن مختلفة ، تنتج الصبغات الملونة بعد صهرها فى الفرن فى مكان مخصص يسمى (الطاجن) .**

فمثلا :

- أكاسيد المنجنيز لتحضير اللون النبيذى ودرجاته .
- أكاسيد الكوبلت لتحضير اللون الكحلى ودرجاته .
- ساقط النحاس ويسمى (توبانا) لتحضير اللون الأزرق ودرجاته .
- أكاسيد الحديد والنحاس لتحضير اللون الأخضر ودرجاته .
- الكوبلت والحديد لتحضير اللون البرونزى .
- مع إضافة ملح الطعام بمقادير ونسب معينة فى جميع الحالات .

وهذه طريقة تجهيز صبغة اللون الأزرق :

يحضر ساقط النحاس وهو من النحاس الخام بعد صهره فيلقى فى أحواض بها مياه مخصوصة لهذا الغرض ويترك مدة معينة فتتكون قشرة رقيقة جدا تسمى (توبانا) وهى تشبه قشرة الثوم فى رقتها ، ثم تؤخذ هذه القشور وتجمع فى صفائح ـ حيث يشتريها صانع الزجاج من تجار

النحاس بالوزن - ويقوم صانع الزجاج بنخلها جيداً حتى يتأكد من أنها أصبحت نقية وخالية من أى شوائب فيأخذها ويضيف اليها مقدارا معينا من الملح بحيث إن كل ثلاثة كيلوات من التوبانا يضاف اليها خمسة أكياس من ملح الطعام العادى ، ثم تقلب جيدا فتنتج مادة تسمى (كمبات) وتكون متكورة ، لأن الملح يعطيها حرارة ولا يسمح لها بالتفتت ، ثم توضع على الفرن من أعلى حتى يجف الماء منها . وفى اليوم الثانى توضع فى مكان معين فى الفرن يسمى (عين الصباغة) تسلط عليها حرارة حوالى ٢٠ م الى ٢٥ م طوال النهار حتى اليوم التالى حيث ينفصل عنها عادم النحاس ثم (تؤخذ وتدق جيدا وتنخل بدقة وتوضع فى علبة وقد أصبحت معدة للصباغة باللون الأزرق .

وقد لوحظ أن أغلب المعروضات من المنتجات لونها أزرق ونسبته ٨٠٪ تقريبا ، لأن هذا اللون بصفة خاصة يتطلب كثيرا ويلقى إقبالا منذ أيام الفراعنة .

طريقة تجهيز اللون النبيذى :

تحضر أكاسيد المنجنيز من سيناء ، ثم تطحن جيدا وتنخل ، وتلقى بنسب معينة على الزجاج الكسر الأبيض فى الفرن الذى تكون درجة حرارته عالية جدا .

ويحتاج هذا الخليط إلى تقليب مستمر طوال النهار حتى يتماسك ويصبح عجينة هى بمثابة خميرة جاهزة للإستعمال فى الصباغة باللون النبيذى . ويضاف إليها اللون الأبيض وفقا لدرجة اللون المطلوب (عنابى - موف - نبيذى حائل - نبيذى قاتم . . وهكذا) وقد لوحظ أن هذه الصبغة تؤدى إلى تآكل الفرن ، وأن لها تأثيرا سيئا على شرايين الدم أثناء المزج ، وأنها تتطلب جهدا شاقا من المصانع نتيجة لتعرضه لمدة طويلة الحرارة الفرن العالية .

ويلاحظ أن أثمان منتجات هذا اللون أغلى من منتجات باقى الألوان ، وأن الأجانب بصفة خاصة يقبلون على شرائها .

طريقة تجهيز صبغة اللون الأخضر :

توضع قطعة حديد فى بوتقة فى الفرن نفسه لمدة تتراوح بين ثلاثة وأربعة أيام حتى تنصهر ، ثم يرفع غطاء الفرن بحذر شديد فيجد صانع الزجاج طبقات الحديد متبلورة بعضها فوق بعض ، عند ذلك يأخذ الصانع هذه الطبقات ويدقها ، حتى تصير مسحوقا ثم ينخلها جيدا ، وعندئذ تكون مادة الصبغة جاهزة . ثم يضاف اليها الزجاج الأبيض (الكسر) ، وتقلب جيدا فتعطى اللون الأخضر حسب درجة اللون المطلوب ويوضع اللون الأبيض على هذه الصبغة فينتج الأخضر الحشيش ، فإذا وضعت كمية أخرى من اللون الأبيض نتج اللون الأخضر الزرعى وهكذا .

طريقة تصنيع الآنية الزجاجية :

يأخذ الصانع قطعة من العجينة المصهورة بعد وضع الصبغة عليها وفقا لما هو مطلوب ، مستخدما فى ذلك الماسورة المفتوحة الطرفين بعد تسخينها ، ثم ينفخ فى الماسورة بطريقة حساسة جدا ووفقا للشكل المطلوب ، فإذا كان المطلوب آنية طويلة العنق فالصانع يهزها بقوة ، بطريقة فنية ، ثم يحزها إذا اراد لها كعبا أو قاعدة ، ثم يقطعها بالماشة ويضع قطعة صغيرة من العجينة على طرف الماسورة الثانية (بولينا) بعد تسخينها فى الفرن ، وتسمى (تلبيسه) زجاج ثم يغمسها فى قطعة طين أو قبضة تراب مخصوصة وذلك لعمل حاجز أو طبقة فاصلة بين (الحديدة) الماسورة والزجاج الذى ما زال عجينة ثم يقوم بعمل أذن للآنية أو ثعبان يدور حولها ، أو مصب فى حالة الإبريق وفقاً للمطلوب ثم يشكلها بالماشة التى فى يده ويساعده على ذلك مربع الحديد المطلوب على فخده اليمين ، حيث تكون درجة حرارة الماسورة مرتفعة . ويضع الصانع الآنية بعد تشكيلها فى فتحة الفرن الخاصة بالأوانى ، وفى درجة الحرارة المناسبة لها بخفة شديدة وبحذر حتى يتجمع إنتاج اليوم كله فى هذه لفتحة وتترك ، ويطفىء الفرن حتى يبرد تماما ثم يبدأ الصانع فى أخذ هذه المقتنيات بحذر شديد حتى لا تتكسر ، ويكون هذا هو إنتاج يوم عمل شاق .

إن عمل القطعة الواحدة يستغرق من خمس إلى عشر دقائق تقريبا وفقا لحجمها وشكلها ووفقا لمزاج الصانع ، ولكن القطعة الصغيرة تحتاج لمهارة ودقة فى الصنع وهو يقوم بعمل مشكاوات للإضاءة فى الجوامع وفازات للزينة وآنيات لوضع المشروبات . وهناك آنية زجاجية صغيرة على شكل بيضاوى تسمى (رصدة) ، وهى لدرء الحسد ، وتعلق على الجدران بواسطة حلقة من الزجاج أيضا ، وهى معروفة منذ زمن الفراعنة . وما زالت مستخدمة حتى الآن مع إضافة ودع وحليات من الخرز عليها . وأغلب المشترين لها من أهل السودان . كما تستخدمها الفنادق الكبيرة الآن فى تزيين شجرة عيد الميلاد فى احتفال رأس السنة الميلادية .

تنظيف الفرن :

ينظف الفرن بواسطة حديدة تسمى (كزلك) ، طولها حوالى ١٥٠ سم إلى ٢٠٠ سم لأخذ البقية المتبقية من العجينة وهى على شكل كتل صغيرة يستخدمها بعض المقاولين فى تجميل المبانى أو تستخدم فى عمل بعض الخرز والزراير وغيرها كالبلى الذى يلعب به الأطفال وكذلك يأخذ العجينة المتبقية تجار من نجع يسمى (نجع طارق) بالقرب من مدينة الأقصر ، ثم يطحنونها ويصنعون منها أقراطا وجعارين للزينة يبيعونها هناك .

وتكون درجة حرارة الفرن أثناء الصهر حوالى ١٢٠٠°م .

ودرجة الحرارة فى أثناء التشغيل حوالى ٨٠٠°م

مسميات متداولة فى هذه الصناعة :

- فازة وردة واحدة .



● فازة ثعبان وهى عبارة عن آنية منتفخة من أسفل ثم تضيق من أعلى فى رشاقة ولها فوهة ويلتف حولها ثعبان له رأس وذيل فى تناسق غاية فى الجمال .

● فازة بأذن واحدة وهى صعبة فى تشكيلها .

● آنية لوضع المشروبات (فينجربول) .

ظهور خامة جديدة :

أدخلت على هذه الصناعة بعض الخامات الجديدة فى تكوين العجينة مثل البرطمانات وأوعية الكريم والعطر الفارغة (الفرنساوية الصنع بصفة خاصة) . وبعد صهرها مع الأصباغ المختلفة ينتج فى هذا المنتج الجديد الذى يشابه الزجاج ولكنه معتم ، ويسمى (أوبالين) صينى ولونه أبيض أو لبنى . ويستخدم الأوبالين فى عمل الحلى ، مثل العقود والأقراط والزراير وطفايات السجائر . ويقال إن سيدنا سليمان ، عليه السلام ، عمل صرح بلقيس ملكة سبأ من هذا الزجاج .



مشكاة من الخزف الاسلامى

(من المتحف الاسلامى بالقاهرة)

المنتجات من هذا الزجاج واستخداماتها :

تستخدم بعض هذه المنتجات لأدوات المائدة المختلفة من مأكل ومشرب للزينة ، وبعضها للإضاءة فى الجوامع والمنازل مثل المشكاوات كما تستخدم بعضها لدرء الحسد ويعلق فى الصدر للزينة ، وهو على شكل قطع مسطحة مكتوب عليها آيات قرآنية تحفظ الإنسان .

ومن مميزات هذه الصناعة أنه يصعب تقليدها ، وأن شفافية الزجاج غير تامة ، بل لابد أن يكون بها فقاقيع هواء ، لأنها لو كانت شفافة لما عُدت صناعة شعبية . ولكن للأسف الشديد فإن الصناعة الشعبية فى طريقها إلى الإندثار أمام الصناعات الآلية . ولذا وجب الحفاظ عليها بتوفير المكان المناسب لها ، وتعليم الأولاد الصغار أصولها وفنونها ، حتى تظل حية ومتجددة وفقاً لسُنن الحياة .

زجاج معشق بالجص (من المتحف القبطى)





[جانب من أحد العروض فى محل بيع الحلوى وعروسة المولد

عروسة المولد

بقلم : زينب حجازى



تعبتر عروسة المولد إحدى مراسم الاحتفال بالمولد النبوى الشريف فى مصر وهو من أعظم المناسبات الدينية التى يحُتفل بها قوميا وشعبيا .

ولقد عرف المصريون الإحتفال بالمواسم والأعياد منذ أقدم العصور ويتضح ذلك من النقوش الموجودة على جدران المعابد والمقابر الفرعونية وكذلك فيما وجد مدونا على أوراق البردى والتى تصور كثيراً من الطقوس والمراسم التى كانت تتم فى تلك المناسبات والتى كان يشترك فيها الفرعون والأمراء والكهنة وعامة الشعب .

وفى محاولة لمعرفة الجذور التاريخية لعروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر المعقود نجد أن هناك نماذج لكثير من العرائس المصنوعة من خامات أخرى وجدت فى مختلف العصور فى مصر ، ومن الممكن أن تكون عروسة المولد قد استلهمت منها . . . فالتراث المصرى القديم يزخر بالعديد من العرائس والدمى أنثوية المظهر وكانت تعمل ليلعب ويتسلى بها الأطفال وعروسة المولد تؤدى نفس الغرض ، ولكن عرائس مصر القديمة صنعت من العاج أو العظم أو الفخار أو الطين وتصنع عروسة المولد من السكر المعقود بطريقة الصب فى القوالب ، وكذلك نجد أن فكرة القوالب كانت موجودة عند قدماء المصريين لصب التمائم . وإذا نظرنا إلى القالب الذى تصب فيه عروسة المولد وجدناه يتكون من جزأين قريبى الشبه بالتابوت الفرعونى وغطائه . . كما أن طرازها الفنى يشير إلى الواجهة الأمامية مثل التماثيل الفرعونية .

وكذلك ورث أقباط مصر الكثير من عادات أجدادهم الفراعنة فوجدت عرائس من العاج والعظم فى عصرهم وقد اكتشف بعض منها فى منطقة « أبو مينا » قرب بحيرة مريوط .

وهكذا نجد أن عروسة المولد قد استلهمت من جذور مصرية قديمة ولكن فى طراز وشكل فنى مميز ، كما أنها تميزت بخاماتها الفريدة وهى السكر المعقود .

وحينما جاء الفاطميون إلى مصر عملوا على إحياء الاحتفالات بالأعياد والموالد ليستميلوا قلوب المصريين إليهم . وكان المولد النبوى الشريف من أهم المناسبات الدينية وكان الاحتفال به فى عهدهم رائعا وعظيما . . وتعم فيه للناس الخيرات وتبذل العطايا والمنح .

فقد كانت تقام الأسمطة الزاخرة بألوان الطعام الفاخر والحلوى التى على شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه حيث كان هناك الكثير من مطابخ السكر والعسل فى جميع أنحاء مصر وكان هناك سوق خاص لبيع حلوى وتماثيل السكر تسمى سوق الحلوانيين ، وكانت تلك النماذج تعلق بخيوط على الحوانيت وتسمى بالعلاليق .

وكان أهم مصنع لصناعة تماثيل وحلوى السكر فى العصر الفاطمى هو « دار الفطرة » الذى بناه العزيز بالله وكان يعمل به مالا يقل عن مائة عامل من الحلوانيين . (ويذكر القلقشندى أن الحلوى التى كانت تصنع فى دار الفطرة فى مناسبة المولد النبوى الشريف تستهلك ما يزيد عن ٢٠ قنطارا من السكر الفائق الحلاوة تصنع منه طرائف الأصناف يقوم بعملها صناع فنانون مبتكرون لكثير من الطرائف فى أشكال إنسانية أو حيوانية أو طيور وأشجار وفواكه .
(وفى وصف ابن جبير لها أنها جلبت فى منصات كالعرائس)

ويذكر القلقشندى أن نماذج حلوى السكر كانت ترص وتقدم على ٣٠٠ صينية كبيرة من النحاس . . وفى ليلة المولد النبوى الشريف تفرق على كبار العاملين بالدولة والدعاة والخطباء وغيرهم من العامة . . وكان

الخليفة يجلس فى منظرة وكانت له مظلة يجلس بها يوم المولد حيث كانت تؤدى بعض المراسم . ويذكر الدكتور عبد الغنى الشال أنه كان هناك تناسق وتلاؤم بين مظلة الخليفة والزى الذى يرتديه . كما أن هناك توافقا وانسجاما بين مروحة ومظلة عروسة المولد وملابسها ، فمظلة الخليفة تظهر أبهته وعلامة ملكه وعكسها الفنان الشعبى على جلوة ومظلة عروسة المولد على شكل مراوح تشبها وتيمنا بالخليفة .

وكما أن تاج الخليفة كان مرصعاً بالجوهرة اليتيمة التى لا تقدر بثمن وحولها مادونها من الجواهر وهى داخل هلال من الياقوت الأحمر نجد أن هذا الهلال يذكرنا بالزخارف الهلالية فى عروسة المولد .

كذلك نجد أن الحكام فى العصر الفاطمى بالغوا فى مظاهر الترف والأبهة فملئت خزائن البلاط بالملابس الفاخرة الخاصة والرسمية وبآلاف من الكتب والتحف والنماذج التى تتمثل فى شكل حيوانات وطيور وأشجار وفواكه ، والتى كانت تصنع من المعادن النفيسة ، وترصع بالجواهر والأحجار الكريمة كما احتوت قصور الفاطميين على كثير من الطرائف والنفائس التى تبهر العيون والعقول .

واهتم الحكام الفاطميون بتشجيع الفنانين على الاستلهام ثم الابداع والابتكار وكانوا يمنحونهم العطايا مما كان له أكبر الأثر على الفنان الشعبى فانعكس على أعماله وما يراه من طرائف وتحف فى بلاطهم فكان أن أبدع تلك التحف من نماذج الحلوى وعلى رأسها عروسة المولد التى جعلها براقة متلألئة بالألوان والزينات .

وقد لوحظ أن معظم المؤرخين لم يذكروا أن عروسة المولد المصنوعة من حلوى السكر قد وجدت فى أى عهد غير عهد الفاطميين فعروسة المولد بشكلها هذا ترجع إلى العصر الفاطمى بمصر .

وحاليا يوجد العديد من المصانع التى تقوم بعمل عروسة المولد والنماذج الأخرى كالحصان والجمل والباخرة والمسجد وغيرها وتكثر هذه المصانع فى حى الجمالية ، وكذلك حى باب البحر وبين الحارات بمنطقة الأزبكية حيث كان يحتفل بالمولد النبوى الشريف فقد ذكر (إدوارد لين) فى كتابه « المصريون المحدثون » : أنه كان يتم الاحتفال بالمولد النبوى على ضفاف بركة الأزبكية ثم بعد جفافها أصبح الاحتفال يتم فى هذا الميدان الفسيح مكان البركة .

ويقوم بالعمل فى مصانع عرائس المولد وحلواه عمال دائمون وعمال موسميون فالعمال الدائمون يؤدون أعمالهم طوال العام حيث تقام الموالد والاحتفالات لآل البيت والأولياء ولكن الإنتاج يكون بكميات محدودة حيث تباع العرائس والحلوى فى المنطقه التى يقام بها الاحتفال بالمولد بالقرب من ضريح أو مسجد المحتفل به ، ولكن العمال الموسميين يستعان بهم فى صنع العرائس والحلوى بمناسبة المولد النبوى الشريف حيث يحتفل به فى جميع أنحاء مصر ويشتد الطلب على شراء عرائس المولد والنماذج الأخرى التى يبدعها الفنان الشعبى معبرا بها عما يدور حوله من أحداث سواء دينية أو سياسية أو اجتماعية ففى حالة السلم نجد نماذج تمثل المساجد والمحمل وهو يمثل الجمل يحمل كسوة الكعبة المشرفة التى كانت تهديها لها مصر كل عام وكذلك نماذج تمثل الحصان يركبه القائد أو الزعيم ، والسفينة ونماذج لحيوانات وطيور يحبها الأطفال وفى حالة الحرب يقوم بعمل نماذج لمدفع ودبابة وصاروخ وغيرها .

وغالبا تقدم عروسة المولد إلى البنات وباقى النماذج يفضلها الأبناء الذكور وتعم الفرحة الجميع . ويبدأ العمل فى مصانع عرائس وحلوى المولد للإنتاج الخاص بالمولد النبوى الشريف بعد عاشوراء مباشرة أى بعد اليوم العاشر من شهر محرم وفى النصف الأخير من شهر صفر . تبدأ المحال فى عمل نصبات وشوادر من الخيام المزخرفة بالوحدات الإسلامية بديعة الألوان ، لتعرض بها عرائس المولد والنماذج الأخرى وحلوى المولد من أقراص السمسم والحمص والفول السودانى أو حلوى الملبن وجوز الهند وغيرها من الحلوى غالية الثمن من الجوز واللوز والفستق .

وتعرض هذه الأشياء على أرفف وداخل « فتارين » زجاجية فى عرض بديع تبدو فيه عرائس المولد متلألئة براقة فى ألوان جميلة وسط غيرها من النماذج المزخرفة بألوان جذابة جميلة وتضاء النصبات والشوادر ليلا باللمبات الكهربائية الملونة ويستمر هذا العرض الجذاب لعرائس وحلوى المولد حتى اليوم الثانى عشر من ربيع الأول وهو يوم الذكرى العطرة لمولد الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه .

وتتم عملية صناعة عروسة المولد فى عدة مراحل ويخصص مجموعة من العمال لإنجاز كل مرحلة من مراحل العمل وهناك بعض المراحل يمكن أن يقوم بالعمل فيها الإناث وخاصة مرحلة تزيين عروسة المولد وتعرف بعملية الزواق . وتتلخص مراحل صناعة عروسة المولد فيما يلى :

مرحلة عمل القوالب الخشبية :

تتم هذه المرحلة فى ورش صغيرة قريبة من مصانع عروسة المولد ويعمل بهذه الورش حرفيون متخصصون فى حفر هذه القوالب المصنوعة من الخشب ، ويتم حفر القالب حسب الأوزان التى يطلبها صاحب مصنع العرائس ، فالعرائس تباع حسب وزنها من السكر ، والحفار له من الخبرة والمهارة بحيث يحضر القالب ، ليصب فيه السكر المعقود وتنتج عروسة بالوزن المطلوب . . فيقوم أولا بتقطيع الأخشاب على شكل متوازى مستطيلات حسب حجم العروسة ثم يشق القالب نصفين طوليين متساويين ، يرسم على أحدهما شكل يمثل النصف



[عروسة المولد احدى المعالم الرئيسية فى الموالد والأعياد الدينية . . يتلهف على اقتنائها الأطفال ، كما أوحت للفنانين التشكيليين ابداع لوحات من التصوير الزيتى

الأمامى للعروسة وعلى الآخر النصف الخلفى لها وبحيث يكون الرسم فى منتصف القالب ، وبحيث ينطبق الرسمان على بعضهما تماما مع ترك إطار خارجى عريض حول الرسم .

ثم يقوم الحفار بحفر جزأى القالب فى عكس اتجاه الشكل الأصلى فيعطى الصورة السلبية للعروسة فالأجزاء البارزة فى جسم العروسة تكون غائرة فى القالب والعكس وكذلك الجزء الأيسر فى العروسة يكون الأيمن فى القالب بجميع تفاصيله . ويوضح فى ذلك شكل الشعر والعيون والفم وكذلك بعض التفاصيل والزخارف بفستان العروسة ويلاحظ تفريغ الجزء السفلى من القالب والذى يمثل جونلة العروسة ، ولا يترك من الإطار حيث يتم سكب السكر المعقود بداخل القالب من هذا الجزء وكذلك لكى يسهل نزع عروسة الحلوى من داخل القالب بعد صبها ويجمد السكر من هذا الموضع ويلاحظ أيضا عمل قالب خاص بالأيدى الزائدة التى تركب للعروسة علاوة على يديها الموضوعتين فى خصرها ، ويحفر القالب بحيث ينتج يدا يمنى وأخرى يسرى بعد صب السكر المعقود بها ، كذلك يقوم الحفار بعمل القوالب الخاصة بباقى نماذج حلوى السكر المعقود بكل دقة ومهارة ، ثم يتم نقل القوالب إلى مصنع الحلوى مع الحرص على وضع شطرى كل قالب مع بعضهما وبحيث لا تختلط أجزاء القوالب مع بعضها .

مرحلة ربط القوالب ونقعها فى الماء :

وهذه المرحلة هى أولى المراحل التى تتم داخل مصنع عرائس الحلوى حيث يتم ربط جزأى القالب الخشبى ربطا محكما بواسطة حبال من الكتان ثم تغمر فى الماء وكان يستخدم فى ذلك أوعية معدنية تسمى بستلة ، تملأ بالماء وتنقع بها القوالب بواسطة عامل يسمى بستلجى . أما الآن فتستخدم أحواض تبنى من قوالب الطوب المحروق ثم تبطن من الداخل والخارج بالقيشانى ويثبت فى الجدار أعلاها أرفف خشبية ترص عليها القوالب بعد نقعها لتصفية الماء الزائد .

وتنقع القوالب لكى يتخلل الماء جميع مسامها وحتى لا يلتصق بها السكر المعقود ولكى تنخفض درجة حرارة القالب فتساعد على سرعة تجمد السكر .

وبعد عملية النقع يقوم البستلجى بنقل القوالب ورصها فوق منضدة كبيرة قرصتها مغطاة بلوح من معدن الزنك ، ولذلك تسمى هذه المنضدة بالزنك وترص القوالب بحيث يكون طرفها المفتوح المفرغ لأعلى .

مرحلة عقد السكر :

وفى هذه المرحلة يقوم أحد العمال بوضع مقدار معين من السكر فى إناء نحاسى كبير له مقبض خشبى مثبت به فى وضع رأسى ، ويسمى هذا الإناء (تورى) ويوضع على السكر مقدار معين من الماء يتناسب مع كمية السكر ويوضع الاناء على الموقد وفى بعض المصانع تستخدم مواقد الكيروسين ، والبعض يزود تلك المواقد بموتورات كهربائية لتزيد من ضغط الوقود فتزيد شدة اللهب والبعض يستبدل الكيروسين بغاز البوتاجاز وذلك لكى يتم عقد السكر بسرعة . . وبعد عقد السكر تضاف إليه قطعة من الخميرة تناسب كمية السكر المعقود



[مرحلة اخراج العروسة من القالب . . العروسة من سوهاج حيث يلون السكر باللون الأحمر

وتصنع هذه الخميرة من كمية من السكر المعقود يضاف إليها ملح الليمون أو عرق حلاوة وتضرب جيدا حتى يصبح لونها أبيض وغليظة القوام . وتقطع قطعا صغيرة حسب مقدار السكر المعقود فى (التورى) وتقلب معه جيدا وهو على النار مع التقليب المستمر ، حتى يصبح لون السكر ناصع البياض وغليظ القوام . مع ملاحظة انه يتم عقد السكر فى عدد من الأوانى (التورى) على عدة مواقد حسب إمكانيات المصنع وحجم إنتاجه من العرائس والنماذج .

تستخدم يد خشبية لتقليب السكر عند عقده والبعض يستخدم لها عصا لها طرف عريض مبطط ويطلقون عليها رجل العفريت وهناك أسطورة تحكى أن من كان يقوم بعمل الحلوى فى مصر شيخ يسمى الشيخ الحلوانى وكان يستخدم أحد الجان فى ذلك . وفى يوم إدعى هذا الجن المرض وعندما سأل عليه الشيخ أخبرته أمه أنه قد مات فقال لها سآخذ رجله لأقلب بها السكر ، وأخذ رجله ومن يومها يستخدم هذا الشكل من العصى فى عمل الحلوى .

مرحلة صب السكر المعقود بالقوالب :

ينقل وعاء السكر المعقود (التورى) الى المنضدة (الزنك) .



[هكذا ترص القوالب ويصب فيها السكر المعقود وتترك لمدة دقائق حتى يتجمد السكر

المرصوص عليها القوالب المربوطة بعد نقعها ويقوم عامل بصب السكر داخل القوالب وتترك فترة تصل إلى عشر دقائق فى فصل الصيف ، حتى يتجمد السكر فى الأجزاء المحيطة بجدار القالب من الداخل ثم يفرغ السكر الزائد من القوالب والذى لم يتجمد داخل التورى مرة أخرى ويعاد عقده مرة أخرى وتتكرر عملية الصب فى قوالب أخرى .

مرحلة فك القالب لإخراج العروسة :

يقوم أحد العمال بفك القوالب وإخراج عروسة الحلوى منها بحرص شديد وترص العرائس المصبوبة على ألواح خشبية لها حافة مرتفعة قليلا تسمى (طوايل) ومفردها (طاولة) ويقوم عاملان برفع الطاولة وعليها العرائس وينقلونها إلى القسم الخاص بالزواق .

كما يقوم عامل بربط أجزاء القوالب مع بعضها مرة أخرى بحبال الكتان وينقلها إلى الأحواض ، لتنقع بالماء مرة أخرى قبل الاستعمال .

مرحلة تزيين عروسة المولد (مرحلة الزواق) :

تختلف مسميات عروسة المولد تبعا لطريقة تزويقها فهناك العروسة البلدية والعروسة الإفرنجية وعروسة الديسكو وعروسة النفقة .

فالعروسة البلدية يتم عمل فستانها ومراوحها من ورق قزاز يسمى برجامين . والعروسة الإفرنجية يستخدم ورق الكوريشة ، وعروسة الديسكو تستخدم الأقمشه المفضضة والمذهبة مثل التى ترتديها الفتيات فى حفلات الديسكو . وعروسة النفقة هى ما يقدمها العريس لخطيبته هدية فى المولد الشريف وتمتاز بكبر حجمها وكثرة زينتها .

وفيما يلى وصف لخطوات زواق عروسة المولد :

تمر عملية زواق عروسة المولد بعدة مراحل لكل منها عامل ، ويُتقن العمل فى هذه المراحل النساء والفتيات حيث إن هناك كثيرا من الأسر تخصصت فى زواق عروسة المولد وقد ابتكروا الكثير فى عملية الزواق سواء من الناحية الفنية أو فى اختيار خامات التزيين وخطوات التزيين هى :

تركيب الجيبونة :

والجيبونة هى البطانة الداخلية لجونلة فستان العروسة حيث يمكن أن تكون الجونلة من عدة طبقات ويمكن أن تكون هذه الطريقة مستلهمة مما كان يلبسه النساء فى العصر الفاطمى حيث كن يستخدمن أكثر من جونلة فوق بعضها . . وتصنع الجيبونة من ورق الجرائد الأبيض غير المطبوع وتثبت حول وسط العروسة بعد كشكشتها حولها بواسطة الخيط .

تركيب الفستان :

يتكون فستان العروسة من جونلة وصدر وظهر وأكمام فتقص الجونلة من طبقة واحدة أو من عدة طبقات متدرجة الأطوال وأحيانا تكون أطرافها على شكل زجاج وتكون بلون واحد أو مختلفة الألوان وتكشكش عند الوسط وتثبت حوله بواسطة الخيط فتبدو الجونلة وكأنها مكونة من عدة كرانيش كثيرة الاتساع فتحدد بذلك معالم خصر العروسة ثم يركب صدر وظهر الفستان ويثبت بالخيط أيضا حول الوسط ثم تثبت الأكمام حول الأذرع الحقيقية من الكتف بواسطة سلك ويبرم السلك ويثنى إلى الخارج على شكل علاقة لتثبت بها الأيدى الزائدة التى تبدو بعد تركيبها فى السلك كأن العروسة ترفع يديها للدعاء .

الماكيـاج :

يستخدم للماكياج الصبغات الصحية التى يسمح باستعمالها فى تلوين المواد الغذائية ، هذا بالنسبة للعرائس التى تزوق بالمصنع أما العرائس التى تقوم بعض الأسر بتزويقها بالمنازل وعرضها بعد ذلك للبيع فتستخدم أدوات الماكياج الحقيقية بجانب تلك الصبغات فيتم تخطيط العيون والحواجب باللون الأسود كما تلون الخدود والشفاة باللون الأحمر ويصبغ الشعر باللون الأسود أو يلصق فوق الجزء الذى يمثل الشعر تاج من الورق المفضض أو المذهب أو توضع باروكة من الخيوط السوداء أو من شعر الأغنام بعد غسلها وتعقيمها وتلصق بالنشا المطبوخ ، ثم تلون أظافر الأيدى الزائدة باللون الأحمر .

تركيب المراوح والورود :

ولتزيين عروسة المولد بالمراوح والورود يتطلب ذلك وجود بعض الخامات التى تساعد فى هذه العملية :

— تجهيز المواد من جريد النخيل وتشقق طوليا حسب الإرتفاع الذى ستكون عليه زينة العروسة وتكسى بعد ذلك بالورق الملون .

— عمل مراوح من ورق البرجامين أو الكوريشة الملونة مع تزيين محيطها الخارجى بإطار من الورق اللامع وتكون المراوح بمقاسات تتناسب مع حجم العروسة .

— تجهيز حبل طويل من السلك يمتاز بالمرونة (لفة سلك) بحيث يسهل تثبيت وربط ورود مصنوعة من الورق الملون على امتداد هذا الحبل دون تقطيعه ويراعى عند تثبيت كل وردة أن تترك مسافة صغيرة بينها وبين التى تليها وعند الاستخدام يؤخذ الطول والعدد المطلوب من هذه الورود المثبتة بلفة السلك وذلك بقصه حيث إن عروسة النفقة مثلا تحتاج إلى عدد كبير جدا من هذه الورود .

وبعد تجهيز هذه المستلزمات يبدأ تزيين العروسة بها بحيث تثبت جريدة النخل رأسيا فوق رأس العروسة وتربط بالسلك من حول رقبتها ومن وسطها ثم تثبت جريدة أو أكثر بطريقة أفقية مع الجريدة الرأسية بحيث تكون هناك واحدة بحذاء الكتفين وأخرى عند الوسط ، وإذا

[فنانة شعبية تقوم بتركيب الأوراق الملونة وتركيب الفستان الذى يتكون من صدر وجيبونة وأكمام





[هكذا تبدو العرائس بأشكالها بعد تركيب الورود الملونة . . والأوراق اللامعة

كانت العروسة كبيرة الحجم تزود بعدد آخر من الجريد فى الوضع الأفقى فى مناطق مختلفة . وإذا كانت العروسة صغيرة تثبت عليها مروحة من الورق الملون وذلك فى الجريدة الرأسية فقط وعند ذلك لا يستخدم الجريد الأفقى ، وإذا كانت أكبر تثبت مروحة كبيرة فوق الرأس ومروحتان حول الأكتاف فى الجريدة الأفقية وكلما زاد حجم العروسة زاد عدد المراوح التى تحيط برأسها وكتفيها ثم تثبت وردة ملونة فى كل يد من يديها الزائدة بواسطة السلك وفى العرائس الإفرنجية يكثر استخدام الورود من المراوح وحول العروسة . . وحاليا تزين بعض العرائس بوضع طرحة تشبه طرحة العروسة مصنوعة من ورق الكوريشة المكون من عدة كرانيش مع وضع تاج من الورق المفضض أو المذهب على الرأس .

أما عروسة النفقة فتصب لها عرائس كبيرة الحجم وتزين بلف هالات متصلة من الورود حولها وتغطى الورود من الخلف بمراوح كبيرة من ورق الكوريشة حتى أن العروسة وزينتها قد تصل إلى ارتفاع أكثر من متر ونصف وتكون أشبه بالعروسة داخل الكوشة عند الزفاف .

ومعنى كلمة نفقة هو ما ينفقه العريس على خطيبته قبل الزفاف وهى فى بيت أبيها . . وفى مناسبة المولد النبوى الشريف يقدم العريس عروسة النفقة ومعها كمية من الحلوى الخاصة بتلك المناسبة ، ويذكر الدكتور عبد الغنى الشال أن العريس كان فى الماضى يحضر عروسة الحلوى مزينة أحسن زينة ومعها رؤوس من السكر وبعضِ الحلوى وتوضع فى سلة مستديرة تتوسطها العروسة وحولها الحلوى وتُحمل إلى بيت العروسة . . ويقوم أهل العروسة بوضعها فى مكان مرتفع حتى تكون بمأمن من الكسر حيث تتشاءم الأسرة إذا كُسرت عروسة النفقة وإذا حدث ذلك يقومون بشراء عروسة أخرى دون علم العريس بذلك ،

وتزف عروسة النفقة ضمن جهاز العروسة إلى بيت الزوجية . ويشير د . عبد الغنى الشال إلى أن وضع عروسة المولد فى أعلى مكان بمنزل العروسة يعنى سيطرتها التامة على المكان ولتركيز النظر عليها وتتلقى عروسة النفقة النظرة الأولى القوية الشريرة وبذلك يأمن على الجهاز وتبتعد عنه وعن العروسين النظرات الشريرة من أعين الحاسدين .

مكملات الزينة :

وتستكمل زينة عروسة المولد بوضع التاج والقلادة والقرط التى غالبا ما يستخدم فيها شكل الهلال وتصنع من الورق المفضض أو المذهب أو يُقص ورق أبيض ويُلصق عليه البرونز الذهبى والفضى وتثبت هذه الأشياء على رأس ورقبة العروسة بواسطة النشا المطبوخ كما يصنع من هذه الأشياء اللامعة وحدات على شكل نجوم ودوائر وأهلة ويُزين بها فستان العروسة وما يحيط به من زينات .

وفى عروسة الديسكو حيث يصنع فستانها من الأقمشة اللامعة لا يستخدم معها المراوح والورود الورقية بل توضع على رأسها باروكة من الشعر وتُغطى بشبكة من الخيوط المذهبة أو المفضضة مثل لون الفستان .

وحاليا تُزود المراوح والورود التى تزين العروسة بلمبات كهربائية صغيرة ملونة فتبدو العروسة وسط زينتها وألوانها وكأنها محاطة بنجوم متلألئة براقة .

النماذج المبتكرة من عروسة الحلوى :

يتم عمل نماذج مبتكرة لعروسة الحلوى وذلك بتغيير شكل ملابسها واكسسواراتها فبعض النماذج تمثل المأذون وتكون الملابس من الورق الملون على شكل جبة وقفطان وعلى الرأس عمامة ويوضع تحت إبطه دفتر .

ونموذج يمثل السفرجى حيث يُصبغ الوجه باللون الأسود وهناك نماذج تلبس فيها العروسة الملاءة اللف أو زى الفلاحة المصرية وغيرها مما يبدعه الفنان الشعبى صانع عرائس المولد متأثراً بما حوله محاولا التعبير عنه فى نماذجه المختلفة .

زواق النماذج الأخرى لحلوى المولد :

وتتم زخرفة النماذج الأخرى مثل المسجد والسفينة والحصان والجمل وغيرها بواسطة الأوراق الملونة اللامعة والمذهبة والمفضضة وكذلك تُستخدم الأعلام والورود الورقية كما تَستخدم حلوى السكر الملون .

تجهيز السكر الملون :

يتم عمل كمية من السكر المعقود بحيث يكون على درجة من الليونة بعد تبريده وتقسم هذه الكمية فى أوان من الفخار المطلى (ماجور صغير) ثم يضاف لكل وعاء لون من الصبغات التى تُستخدم فى عمل الحلوى وتقلب جيدا ومن الألوان المفضلة الأحمر والأصفر والأخضر .

ويقوم العامل بتجهيز عدد من القراطيس الورقية (ورق زبدة غير نفاذ) وتملأ هذه القراطيس كل منها بلون من الحلوى ثم يُغلق القرطاس ويُقص جزء صغير من طرفه المدبب عند الاستعمال .

الأوراق اللامعة :

يقوم عامل بقص شرائط طويلة من الورق اللامع الملون يقوم بتعليقها بجانبه وحاليا توجد هذه الشرائط على شكل بكرات جاهزة ويعلقها بحيث يسهل عليه جذب الشريط وقطع الجزء المطلوب بسهولة وبسرعة ويقوم بعمل المادة اللاصقة من النشا المطبوخ .

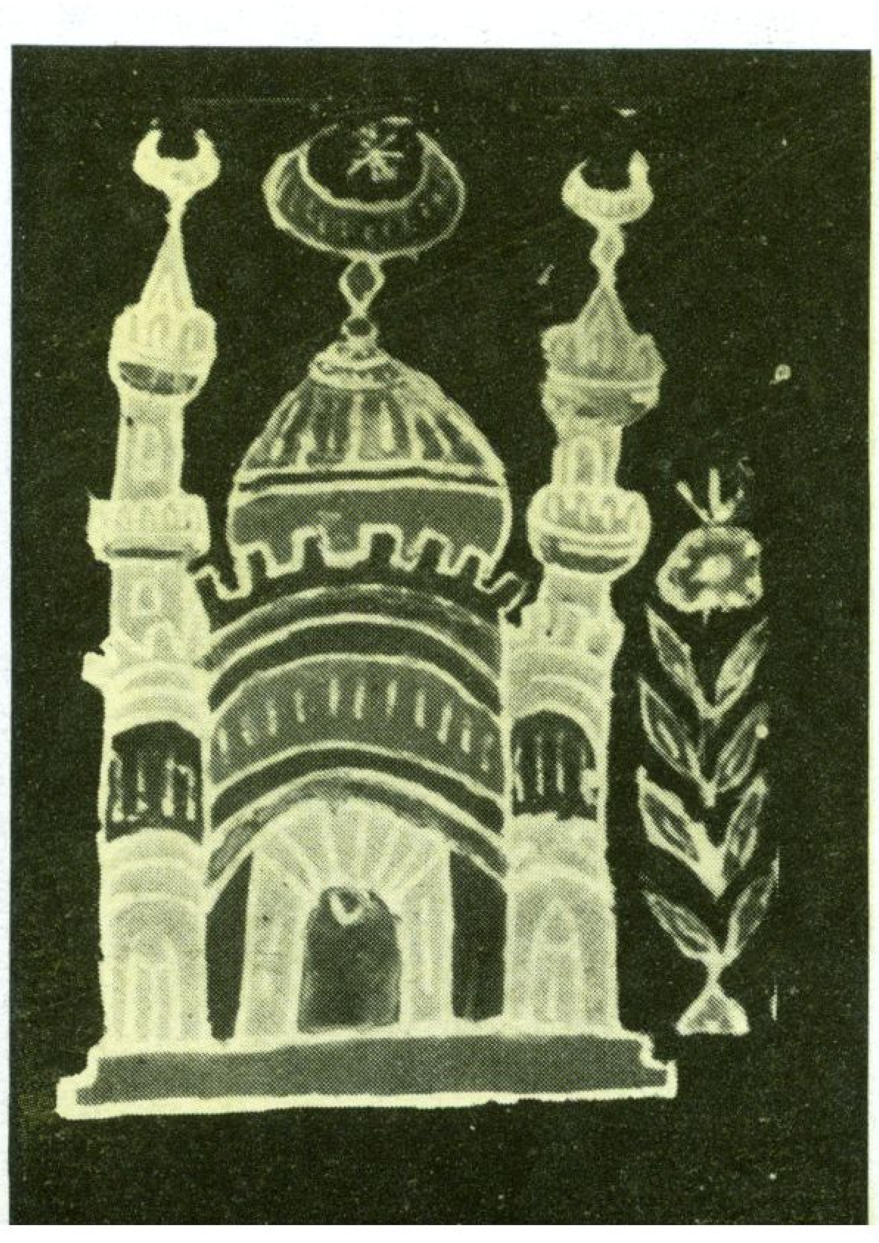
تجهيز الورود والأعلام :

تجهز مجموعة من الأعلام يثبت كل منها فى سلك مغلف بالورق الملون كما تجهز مجموعة من الورود الورقية الملونة وتثبت كل منها فى سلك مثل الأعلام أو تثبت فى حبل سلك طويل كما فى عروسة المولد .

طريقة زواق النماذج :

يقوم العامل بلصق الشرائط الورقية الملونه على النموذج من جهة واحدة أو من الجهتين وفى هذه الحالة يكون أغلى ثمنا ثم يقوم بعد ذلك بعمل زخارف بحلوى السكر بواسطة الضغط على القرطاس فيخرج منه السكر الملون ويُرْسُم به خطوطا منحنية وخطوطا دائرية وخطوطا متداخلة مستعملا الألوان المختلفة فى سرعة ودقة فائقة ، فتظهر زخارف حلوى السكر الملونة فوق الأوراق اللامعة البراقة فى شكل جميل وبديع ، ثم تعلق الورود الورقية الملونة وتربط بواسطة السلك هى والأعلام الخضراء التى يتوسطها الهلال الأبيض والنجوم وهو علم مصر القديم الذى مازال راسخا فى وجدان الفنان الشعبى المصرى .

وبعد زواق عرائس المولد ونماذج الحلوى الأخرى يرص كل نوع منها على طولات خشبية وتنقل بواسطة السيارات إلى مناطق بيعها .





الحلى الشعبية فى مصر

بقلم : سامية قطبى

الحلى الشعبية فى مصر :

تعد حضارة مصر القديمة أول وأعظم حضارة إنسانية عرفها التاريخ وكل قطعة حلى لها دلالات وأصول ترجع إلى الحقب التاريخية ، لها بقايا حتى الوقت الحاضر تؤكد تواصل مقومات الشخصية المصرية .

وعرف قدماء المصريين التجمل وكان فى البداية متواضعا ثم تطور مع توالى التاريخ . وجاء فى الموسوعة البريطانية (فى عصر مبكر) جدا كان المصريون يزينون أنفسهم بالحلى الذهبية والفضية ؛ لاعتقادهم بأن المعادن تحمل فى طياتها قوى سحرية ، ونجد أن الحلى أهم جزء فى ملابس الرجال والنساء على السواء .

وقد اعتقد الإنسان المصرى القديم فى الأحجار الكريمة ، وكانوا يضعون الحجر الأخضر فى أفواه الموتى ؛ لأنها تحوى مادة تهب الحياة وتجددها . كما استخدم الإنسان المصرى التمائم التى تحمل ما يعتقده الإنسان الشعبى من صفات سحرية وما تحقق له من حماية وما تجلبه له من نفع .

الدولة القديمة حوالى ٢٩٨٠ ـ ٢٤٧٥ ق . م

كانت العقود تصنع من الخرز وتزود بتمائم يتحلى بها الرجال والنساء مثل القلائد العريضة مكونة من عدة صفوف ، ووجد فى مقبرة الملكة حتب حرس والدة الملك خوفو الأساور مصنوعة من الفضة محلاة برسم على شكل ذباب ومرصعة بالفيروز واللازورد وتعد من النفائس التى يفخر بها أى فنان فى مصر ، كما وجدت ضمن الآثار حلى من الذهب والعقيق والفيروز تتميز بدقة الصنعة ولم يكن هذا قاصرا على الملوك وأفراد أسرهم بل استخدمها أفراد الشعب مع استبدال الذهب بمعدن مثل النحاس ـ أو البرونز المكسو بطبقة من الذهب ، لاعتقادهم أن الذهب له قوى سحرية وتضفى على لابسه صفة الخلود والبقاء ، لأنه لا يتأثر بعوامل الزمن .



جاء فى مقال بدائرة معارف العلوم الاجتماعية لروث بنزل Ruth Bunzel أن التجمل فى التاريخ الإنسانى ظهر خلال العهد البلوتانيك الفخارى ووجدت نماذج لدى شعوب جزر أندامان Andaman وفيوجى ، تدل على أن تجميل الجسم له عدة درجات .

تجميل تشوهات الجسم مثل إصلاح عيوب الرأس والأرجل وإصلاح الأسنان وحماية الوسط وهذا يتطلب استخدام الوشم والرسم على الجسد .

استخدام نماذج للحلى على الجسم وارتداء ملابس موشاة بالجواهر واستخدام عقود لها أشكال متعددة وحلية للأنف وحلقات مثل السدادة للشفاة وغوايش وأساور للأذرع وخلاخيل ، والتجمل بالملابس الاحتفالية باستخدام أغطية الرأس والأقنعة والحلى المتنوعة .

ويرجع وستر مارك Wester Mark سبب التجمل بالحلى والملابس كوسيلة لجذب الجنس الآخر ، لأنها تلفت النظر إلى الجسم البشرى ويؤكد كارستن Karsten وفريزر Frazerأن جميع فنون تجميل الجسم البشرى يعتمد على السحر لإبعاد الروح الشريرة ويلاحظ تأثير السحر على أشكال الحلى بصورة كبيرة الانتشار استخدام الأحجبة والرموز الوقائية وتستخدم الحلى لدى معظم الشعوب للتعريف بالوضع الاجتماعى والقبيلة والانتماء والرتبة والعمل والإنجازات والجنس والاتجاهات الحالية هى دراسة كل تزين مميز وعلاقته بالمادة التى صنع منها وطريقة الصنع وخلفيته الثقافية والتاريخية .

الدولة الوسطى (٢١٦٠ - ١٧٨٨ ق . م)

كانت الحلى المصنوعة من الخرز والقيشانى هى الشائعة بين الشعب ويغلب عليها اللون الأزرق والأخضر وتشكل على هيئة صقور أو أصداف أو حبات خرز وأشكال متعددة أحيانا تمثل أجزاء من جسم الإنسان وبعض أنواع الحيوان والطير والنبات ووصل عددها إلى حوالى مائتين وخمسين وحدة وكانت تستخدم كدلايات وتوضع مع الخرزات العادية فى العقود ، وكل نموذج أو وحدة زخرفية تستخدم فى تكوين هذه الحلى كانت ترمز إلى معنى خاص ومن هذه النماذج المعتادة الجعران وكان يرمز إلى معنى بعث الموتى والصقر ذو الرأس البشرى الذى كان يمثل وحدة الجسد والنفس والروح والقلب وكانت التمائم الموضوعة فى الحلى تحمل ما يعتقده فيها الإنسان الشعبى فى مصر القديمة من حماية أو نفع وخير وكان رسم اليد أو العين يستخدم لمنع الحسد وإبعاد الشر وجلب الخير والسعادة .

وفى هذه الحقبة تميز الصانع المصرى بالدقة الفنية وجمال التشكيل وكان يستمد العناصر الزخرفية من الطبيعة مثل نبات البردى والنخيل وزهرة اللوتس وغيرها ووجدت آثار فى منطقة دهشور للأميرة خفومنت (الأسرة ١٢) تعبر عن مدى دقة الصناعة واستخدم المصريون خلايا معدنية ملؤها بالأحجار الكريمة وشبه الكريمة (المتحف المصرى) كما بهر أسلوب الحبيبات التى أخذها عنهم الفينيقيون والإغريق .

الدولة الحديثة (حوالى ١٥٨٠ - ١٠٩٠ ق . م)

عم الرخاء البلاد وأصبح التزين صفة لعامة الشعب فالرجال يضعون الخواتم والأقراط فى الأذن والقلائد من الخرز واستخدم الفراعنة الذهب بكثرة فى الدولة الحديثة وتميزت صناعته بالفخامة والتنوع خاصة حلى الملوك والملكات وهذا يتجلى فى كنوز توت عنخ آمون فى الأسرة ١٨ .

بدأ استخدام الفضة فى مجال الاستعمال اليومى لعمل المصاغ ابتداء من الأسرة ١٩ وترجع مرجريت مرى استخدام الفضة فى الحلى الشخصية إلى فقر مصر لأن الذهب كان يستنزف فى الضرائب إبان الاحتلال الرومانى كما أن الفضة تتمتع بفوائد سحرية .

الحلى فى العصر البطلمى (حوالى ٣٣٢ إلى سنة ٣٠ ق . م)

بعد فتح الإسكندر الأكبر لمصر تقدمت صناعة الحلى وأسهم فى هذا الصياغ المصريون والإغريق واقتبس الصياغ الإغريق من الصياغة الوطنية وتعلموا ما لم يكونوا يعلمونه ثم أخذوا بعض الوحدات الزخرفية والأساليب التشكيلية واستطاعوا صبغها بالصبغة الإغريقية .

كذلك انتشرت الأساور التى على شكل ثعبان ويوجد نماذج بالمتحف المصرى لها وما تزال هذه الأساور منتشرة حتى اليوم وقد اهتم البطالمة بالأحجار الكريمة وتم اكتشاف جزيرة الزمرد بالبحر الأحمر واشتهرت الملكة كليوباترا (٦٩ - ٣٠ ق . م) بمجموعاتها وقصرها المرصع بالأحجار الكريمة وازدهر فى الإسكندرية فن النقش على الأحجار الكريمة التى كانت تعد أكبر مركز للجواهر والأحجار الكريمة .

العصر الرومانى (٣٠ ق . م - ٦٤٠ م)

أصاب مصر الفقر تحت الاحتلال الرومانى وانتشر استخدام المعادن الرخيصة مثل البرونز والنحاس الأصفر والفضة مع استمرار صناعة الذهب واستخدام العملة الذهبية والفضية فى صياغة الحلى .

وكذلك استخدام الخرز الزجاجى والمصنوع من الخزف والعاج بألوان مختلفة وأشكال متعددة كما استخدمت التمائم من الفضة والزجاج الأبيض والأزرق ، للحماية من العين والسحر وعلقت كدلايات .

العصر البيزنطى والقبطى :

دخلت المسيحية مصر سنة ٦١ ميلادية وابتدأت فى الانتشار بين أفراد الشعب ولاقت معارضة من أباطرة الرومان إلى أن اعترف بها الإمبراطور قسطنطين وصارت الديانة الرسمية للدولة البيزنطية وقد تأثرت الفنون بهذه الديانة ومنها الحلى ، فظهرت رموز الديانة المسيحية التى أهمها الصليب والحيوانات الوديعة والأسماك والحمام والنباتات وأوراق الكروم وعناقيد العنب ومناظر الرسل والقديسين ويوجد بالمتحف القبطى شكل لقرط على هيئة عنقود عنب ولا يزال هذا الطراز موجودا إلى الآن .

وتحدث بترى عن الأقراط الشعبية القبطية التى تصنع من الفضة على هيئة دوائر متداخلة ، الدائرة الداخلية على شكل صليب . وتصنع غالبية الحلى من الفضة أو المعدن الرخيص لفقر الشعب فى هذا العهد . واستخدمت التمائم على شكل هلال وأضيف الصليب فى وسط الهلال وصنع من البرونز .

الحلى الشعبية قبل الإسلام :

وجدت صلات بين مصر والجزيرة العربية قبل دخول الإسلام عن طريق التجارة فقد وفد إلى صعيد مصر عن طريق البحر الأحمر كثير من التجار العرب وكان الجاهليون يعلقون حليا وجلاجل وكانوا يعتقدون فى الأرواح وأذى العين خاصة بالنسبة للنساء والأطفال ؛ لأن التميمة تعد نوعا من الزينة ، أما الرجل فهو أقدر على مقاومة العين والجن من الصغار والنساء ، وكان اليمنيون تجارا مهرة يشترون الأحجار الكريمة من الهند والعقيق من أفريقيا الشرقية ، ويقومون بدور الوسيط بين تجار مصر والهند .

المصاغ فى الإسلام :

أجاز الدين الإسلامى للمرأة التحلى بالذهب والفضة أما بالنسبة للرجل فقد أباح استخدام خاتم من الفضة لا الذهب .

ومنذ أن استقرت عاصمة الدولة الإسلامية فى دمشق ثم بغداد وامتدت حدودها فشملت بلادا ذات حضارات عريقة مثل فارس والهند ومصر والشام وازدهرت الحياة الاقتصادية والاجتماعية والصناعية كما ازدهرت الفنون ومنها فن الصياغة ولا عجب فى هذا فقد وجد الذهب والفضة فى خراسان والياقوت فى التركستان والعقيق فى اليمن والزبرجد فى مصر واللؤلؤ فى البحرين والمرجان على سواحل الجزيرة العربية كما ذخرت الهند وسيلان بالمعادن والأحجار الكريمة .

وكان الخلفاء فى بغداد يعيشون حياة ترف وكانت بغداد سوقا للجواهر وقد ذكر أن أخت هارون الرشيد كانت تتزين بأغطية للرأس محلاة بالجواهر ثم إنتشرت هذه البدعة بين كل الطبقات كافة ومن الجائز إن العصائب المزخرفة المعلق بها أحجبة ذهبية أو فضية تستخدمها النساء الشعبيات حتى اليوم لدى بدو سيناء والصحراء الشرقية وهو غطاء للرأس من القماش المركب عليه عملات معدنية يسمى سركوج ويستخدم لدى عرب محافظة الشرقية وذكر عبد الحميد يونس « ما أكثر الأنواع الفنية والأدبية التى إحتضنتها الجماهير العريضة وللتفيد منها فترة من الزمن ، مع إنها إبداع الخاصة أو الطبقات العليا » .

المصاغ فى مصر الإسلامية :

ازدهرت فى مصر منذ أيام الفراعنة كما سبق أن ذكرنا صناعة الحلى وأدوات الزينة بصفة عامة فلما فتحها العرب (سنة ٦٤١ م) وجدوا بها صناعة متقنة وأساليب فنية راقية وقد تأثرت الفنون الإسلامية فى عصورها الأولى بمصر بالمنتجات الفنية القبطية ثم انفردت بطابعها الإسلامى بعد ذلك فقد انتشر الشكل الهلالى فى مصر والدول العربية ممثلا فى الحلق المخرطة .

الحلى فى العصر الفاطمى :

تأخذ الحلى شكل الهلال كما وجدت بعض الخواتم عليها تشكيل بارز بأشكال الحيوان ونقش أدعية وعبارات مثل ما شاء الله ـ الله خير حافظ ـ عز دائم .

العصر الأيوبى (١١٧١ ـ ١٢٥٠ م)

تشبه الحلى الشائعة فى هذا العهد تلك التى كانت فى العصر الفاطمى وذلك لقصر الفترة التى كانت تقدر بثمانين عاما تقريبا .

العصر المملوكى (١٢٥٠ ـ ١٥١٧ م) .

يعتبر امتدادا للفترة الفاطمية والأيوبية كما يغلب عليها استخدام طريقة « الشفتشى » التى تبدو مفرغة مثل الدانتيلا مكونة أشكالا هندسية بعضها مطعم بالأحجار الكريمة وهى دقيقة الصنعة مع استخدام الشعار (الرنوك) .

ولما كانت التجارة قد امتدت بين مصر والدول الأخرى من الصين شرقا إلى الأندلس غربا وزاد التبادل التجارى كما تمت المصاهرة بين أسرة قلاوون وأباطرة الصين فقد ظهرت بعض التأثيرات الصينية على الحلى .

الدولة العثمانية (١٥١٧ م)

بعد دخول مصر تحت الحكم العثمانى تدهورت الفنون والحرف المصرية والإسلامية واتجه أغنياء البلد إلى تقليد الغرب واستيراد الحلى من أوروبا مما أثر على الطرز المصرية وإن كان هذا التأثير محدودا .

القاهرة وصناعة الحلى :

كانت القاهرة مركزا لصناعة الحلى ، وقد مرت عهود زاهرة على المدينة خاصة أيام الفاطميين واحتفالاتهم المتعددة التى أدت إلى انتعاش الحركة الاقتصادية ، فكانوا ينثرون الذهب على الناس ويقيمون الولائم ، وعنى الناس بصناعة المعادن خاصة الذهب والفضة ، فاستخدموها فى النقود وصناعة الأساور والأقراط والخواتم مع حسن الذوق ودقة الصناعة حتى فاقت القاهرة المعزيه بغداد وقرطبة وأصبحت قلب العالم الإسلامى ومحور نشاطه .

وازدهرت أسواق القاهرة فى عصر المماليك البحرية (١٢٥٠ م ـ ١٣٨٢ م) وكان لمرور التجارة الهندية عن طريق مصر أثر كبير فى رواج تجارة مصر وزيادة ثرواتها .

كما نمت التجارة مع الهند خلال فترة حكم المماليك البرجية وفرضت الجمارك والرسوم بين الموانى العربية والمصرية فى البحر الأحمر . ولما جاء العهد العثمانى (سنة ١٥١٧ م) تدهورت الصناعة بترحيل ألفين من مهرة الصناع والفنانين إلى القسطنطينية وتم نهب التحف الثمينة من القصور والجوامع .

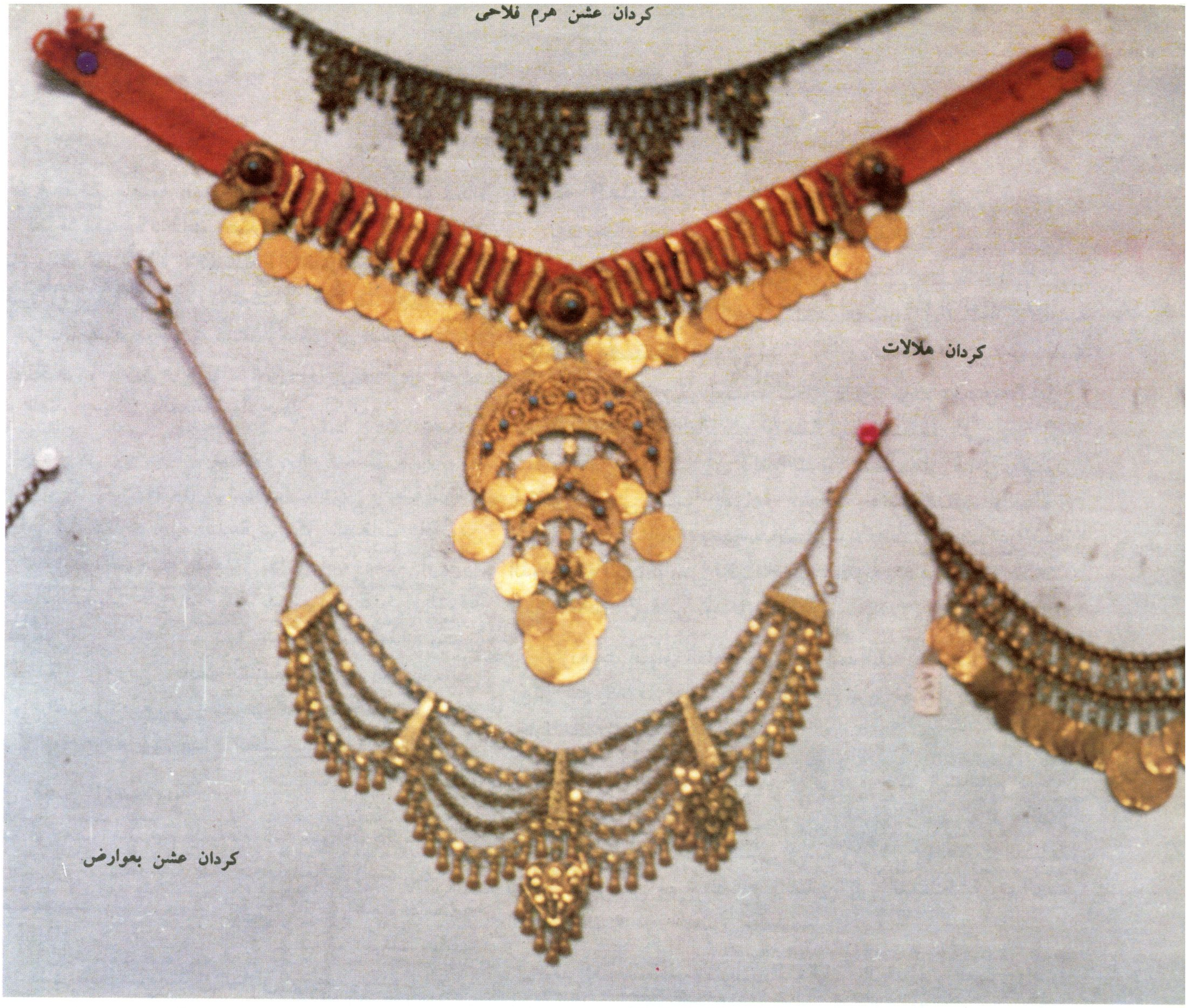
وقد نعم الحكام الأتراك والمماليك بالرغد فى العيش واقتنوا الحلى والمجوهرات فقد ذكر الجبرتى أن على بك حين هرب إلى الشام أخذ معه من الأموال ثلاثمائة ألف محبوب ذهبا ، ومن المصاغ والحلى ما قدرت قيمته بثلاثة ملايين محبوب ذهبا ، وكان مقبض الخنجر يوازى مائتى ألف جنيه ، بالرغم من أن الشعب كان يعانى من الفقر والمرض .

وكانت الأسواق فى القاهرة متعددة وخصصت الصاغة لصناعة الذهب والفضة ، وكان الجواهرجى يصنع الحلى بالطلب كما ذكر « إدوارد لين » ، إلا أن المقريزى ذكر أن فى زمنه كان هناك سوق لبيع الحلى تسمى سوق القفيصات (بجوار الصاغة) .

وكان أغلب المصاغ يصنع من الذهب ، أما المصاغ الشعبى الفضى فكان ينحصر فى عمل الأحجبة والأساور والخلاخيل والخواتم ، ويقبل على الحلى الفضية البدو ومن هم من أصل بدوى وتعتبر الصاغة فى القاهرة والإسكندرية مركزا لصناعة المشغولات طبقا لأذواق مختلف البيئات الشعبية وعاداتهم وتقاليدهم ، ويقوم الصائغ المتجول ببيع الحلى للتجار بالأقاليم .

حرفة الصياغة :

كانت هذه الحرفة وأسرارها تورث ابنا عن أب ، وكان يشتغل بها



فى الغالب اليهود والأرمن ، وكذلك كان أقباط مصر يعملون بهذه الحرفة وتألفت اتحادات يهودية ونصرانية فى طوائف ، وسهلت الدول الإسلامية لهم الاتجار وصناعة المعادن النفيسة وقد أشار على مبارك إلى ذلك .

أما الصياغ الأرمن فهاجروا من تركيا إلى مصر هربا من اضطهادهم ، وكان بينهم صناع مهرة نقلوا الكثير من الأساليب التركية والأوروبية . وتقتصر اليوم حرفة الصياغة على المصريين المسلمين والأقباط وتورث هذه الحرفة فى العائلة الواحدة حتى إذا التحق الابن بأى مدرسة أو معهد يتعلم حرفة الصياغة فى أوقات الفراغ .

ويتخصص حاليا بعض الصياغ فى صناعة نوع معين مثل الكردان الفلاحى أو صناعة الغوايش ، وبعض الورش تصنع الحلى الفضية وبعضها يصنع الحلى من النحاس المطلى بالذهب ، وبعض الورش تخصصت فى عملية واحدة من صناعة الحلية مثل الحفر اليدوى أو النقش أو تركيب الفصوص .

وقد اهتم محمد على بالتعليم الفنى وأنشأ مدرسة لتعليم الصنائع والحرف وأوفد بعض الشباب فى بعثات إلى الدول الأوروبية ؛ ليتعلم فن تركيب الأحجار الكريمة .

المصاغ خلال الحملة الفرنسية :

استخدمت السلاسل التى تنتهى بالأحجبة على شكل أسطوانات بداخلها بعض الآيات القرآنية أو بعض البخور أو العطر ولازال هذا الشكل مستخدما فى الحلى إلى اليوم فى البيئات الحضرية والبدوية والريفية ، كما يستخدم بوصفه تمائم .

وكانت المرأة تستخدم قطعا ذهبية صغيرة كحلية لضفائر الشعر تسمى برق ، ونجد لها بقايا الآن فى بعض الجدائل المصنوعة من الخيوط على شكل ضفائر الشعر .

ووجد كردان اللبة وكردان الشعير ، وهما يستخدمان اليوم كذلك ، وكانت السيدة تلبس الشناف فى الأنف والخلخال فى أسفل الساق

الملائكة والرسل أو أسماء أولياء مشهورين مع أشكال هندسية وتركيبات عددية ، وتعلق للأطفال فى أعلى غطاء الرأس أحجبة على شكل مثلث

من الجلد أو الحرير . ولازال استخدام علب لحفظ المصحف من الذهب أو الفضة قائما حتى اليوم . وقد ذكر (اليونى) وله مؤلفات فى السحر بعض الوصفات التى توفق بين المحبين وهى مثلا « من نقشها يوم الجمعة آخر ساعة من النهار فى خاتم فضة وتختم بها فإنه لا يرى مكروها أبدا » . ولهذا نجد أن التمائم والأحجبة كانت عنصرا أساسيا فى الحلى فهى تلبس للتجمل وكتعويذة أو حجاب أو (وظيفة الختم) .

وقد ذكر كايمر مقارنة بين الأحجبة الشعبية المصنوعة فى أغلفة معدنية ونظائرها فى العهود الفرعونية ويقارن بين أسطوانات حفظ الحجاب وتقليد كتابة الفراعنة فى الخرطوشة الأسطوانية الشكل .

كما ذكر « إدوارد لين » أنواعا معدنية من الأحجبة تصنع من الذهب أو الفضة وينقش على سطحها عبارة ما شاء الله أو يا قاضى الحاجات والأقراط فى الأذن وتضع أطواقا من المعدن حول الأذرع ونجد أن طاقية المولود كانت تزين بقطعة من العملات الفضية لمنع الحسد عنه .

المصاغ فى القرن ١٩ :

وصف « إدوارد لين » الحلى التى تستخدمها الطبقات الموسرة والخاصة بالطبقات الشعبية فى القاهرة ، فذكر أن النساء يرتدين العصبة التى تحلى ببعض قطع النقود . أما الأقراط فأغلبها من النحاس المزين بالخرز الملون والفضة والشناف فى الأنف لدى الريفيات ويوضع فى الجانب الأيمن من الأنف ويتدلى جزء منه على الفم ، وترتدى المرأة الريفية العقد اللبة والعقد الشعير من الخرز الزجاجى ، والأساور بعضها من الفضة وبعضها من النحاس والعظم والعنبر وأنواع من الزجاج الملون غير الشفاف .

وقد استخدم المصريون الأحجبة ؛ لاعتقادهم فى السحر وفى الغالب تحمل الأحجبة آيات قرآنية وأسماء الله الحسنى وأسماء ويكون بداخلها لفائف مكتوبة تعلق تحت الذراع اليمنى فى خيط حول العنق واتخذت هذه الأحجبة أشكالا مثلثة أو مربعة من الذهب ، أما الغنى فيشترى لإبنته جميع أنواع الحلى من الذهب المصطلح عليها فى جهاز العروس ومن بينها خلخال من الفضة . ويجهز البدو الفتاة ببرقع مشغول وغطاء للرأس محلى بالخريات من عند الجبهة ويسمى (سركوج) وكانت العروس فى الماضى « تزف فى موكب فى أثناء توجهها إلى الحمام مع صديقاتها تحت مظلة مفتوحة من الأمام وهى تضع فوق رأسها غطاء شال مركب عليه بعض قطع الحلى .

الحلى فى الزواج فى الوقت الحاضر :

تقوم الحلى بدور مهم فى مراسم الزواج ؛ لأنها تعبر عن حالة اليسر من ناحية ، ومسايرتها لموضة العصر من ناحية أخرى وهى تعد جزءا مهما من المهر ، وتعد الشبكة التى تكون من الذهب عنصرا مهما من عناصر التفاخر لدى أهل العروس والعريس ، وكلما زادت قيمتها ، ارتفعت قيمة العروس أمام الأهل والجيران . وترتدى العروس الشبكة يوم خطبتها أو عقد قرانها ، وقد تكون الشبكة كردانا أو سلسلة أو أسورة أو خاتما أو حلقا أو مجموعة من الحلى . وفى النوبة يقدم العريس الحلى التى تتزين بها العروس فى يوم العرس ، وأهم قطعة فى الشبكة « قصة الرحمن » الذهبية التى توضع على جبهة العروس ، لتميز المتزوجة من غير المتزوجة . ويهدى البدو العروس حلى من الفضة المشغولة أهمها سوار الدملج . وفى سيوة تتحلى العروس بمجموعة


أساور مجدولة شائعة الاستخدام فى مصر

كبيرة من الحلى الفضية . وكلما زادت هذه الحلى ارتفع إحساس الأهل بالزهو (وسيرد ذكر لهذه الحلى طبقا للمناطق) .

ودبلة الخطوبة فى المجتمع الحضرى تعبر عن ارتباط الفتى أو الفتاة وتكون من الذهب للمرأة ومن الفضة للرجل .

أما من كان سيناء من البدو فيعد البرقع المشغول « بالخريات » والسلاسل ما يميز المرأة المتزوجة ؛ لأن الفتاة تستخدم برقعا من القماش غير المشغول ، وتختلف أشكال البراقع من قبيلة لأخرى . ويعد الذهب الذى يهدى إلى العروس سواء من أسرتها أو من العريس رصيدا لها وإدخارا ؛ حتى إذا مرت بها ضائقة مالية أمكنها بيع الحلى المصنوعة من الذهب وشراء بدل منها حليا من النحاس المطلى بقشرة الذهب على شكل مطابق للحلى الأخرى حتى لا يعرف الناس أنها تمر بضائقة مالية .

الرمز فى المصاغ الشعبى :

تعبر الحلى عن تطور عادات الإنسان وتقاليده . كما أن الفنان الذى يصنع الحلى يعبر عن إحساسه بالبيئة والمناخ الذى يعيش فيه ، فقد يستخدم الفنان رسم نبات أو طائر أو حيوان أو شكل هندسيا . وقد يعبر الشكل عن حدث وقع ذات يوم وانفعلت به الجماعة ويعبر عنه بالرمز ، أو قد يكون معبرا عن عادة أو تقليد من تقاليد المجتمع ، وقد وجدت أشكال من الحلى ورسوم غائرة على المعادن تمثل بعض الطيور والنباتات والأشكال ، وهى ترتبط لدى الإنسان الشعبى بفكر معين ، ويمكن حصر هذه الأشكال فيما يلى :

السمكة : ترتبط فى ذهن الإنسان الشعبى بزيادة الخير والنسل .

الحمامة : ترمز للسلام وترتبط بهجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) وبناء الحمام لعشه فى مدخل الغار .

النبات : يرمز للرزق على الدوام .

الأسد : يرمز للشجاعة .

الكف : ارتبط الكف بالعدد خمسة ويعبر عن أعضاء الجسم الأربعة مضافا إليها الرأس وهى رمز الإنسان والصحة ـ ويرى وستر مارك Wester Mark أن الأصابع الخمسة تستخدم للوقاية من الحسد مع استخدام عبارة « خمسة فى عينك » .

النجمة : ترمز إلى الكون وهى مرتبطة بميلاد الأنبياء .

الهلال : استخدم فى مصر القديمة تميمة للإله القمر ضد السحر والنظرة الشريرة أما الهلال فى الفترة الإسلامية فهو مرتبط بظهور القمر بداية الأشهر العربية التى تحدد شهر الصوم والحج والأعياد ومولد الرسول عليه السلام .







استخدم الانسان الشعبى حلى لها دلالات ، فالسمكة رمز الخير وزيادة النسل والكف لكف الأذى والوقاية من الحسد

القمر : رمز للحياة المستمرة فهو يولد وينمو ويكتمل ثم يضمحل ويختفى ويعود مرة أخرى للظهور .

الزهرة : تستخدم ضد الحسد فهى مكونة من أربعة بقلات ودائرة فى الوسط .

كما ان للأشكال دلالات فى المعتقد الشعبى فمثلا :

المثلث : أحد أوجه الهرم ويستخدم رمزا لإله الشمس فى الفكر القديم وفى الفكر المسيحى الثالوث المقدس والفكر الإسلامى رمزا للعلو والسمو .

المربع : رمز الاستقرار والنظام يمثل الاتجاهات الأصلية ويمثل الفصول الأربعة .

كما يستخدم الفنان الشعبي الأعداد المفردة خاصة رقم خمسة ورقم سبعة .

رقم خمسة : يستخدم ضد الحسد والعين الشريرة .

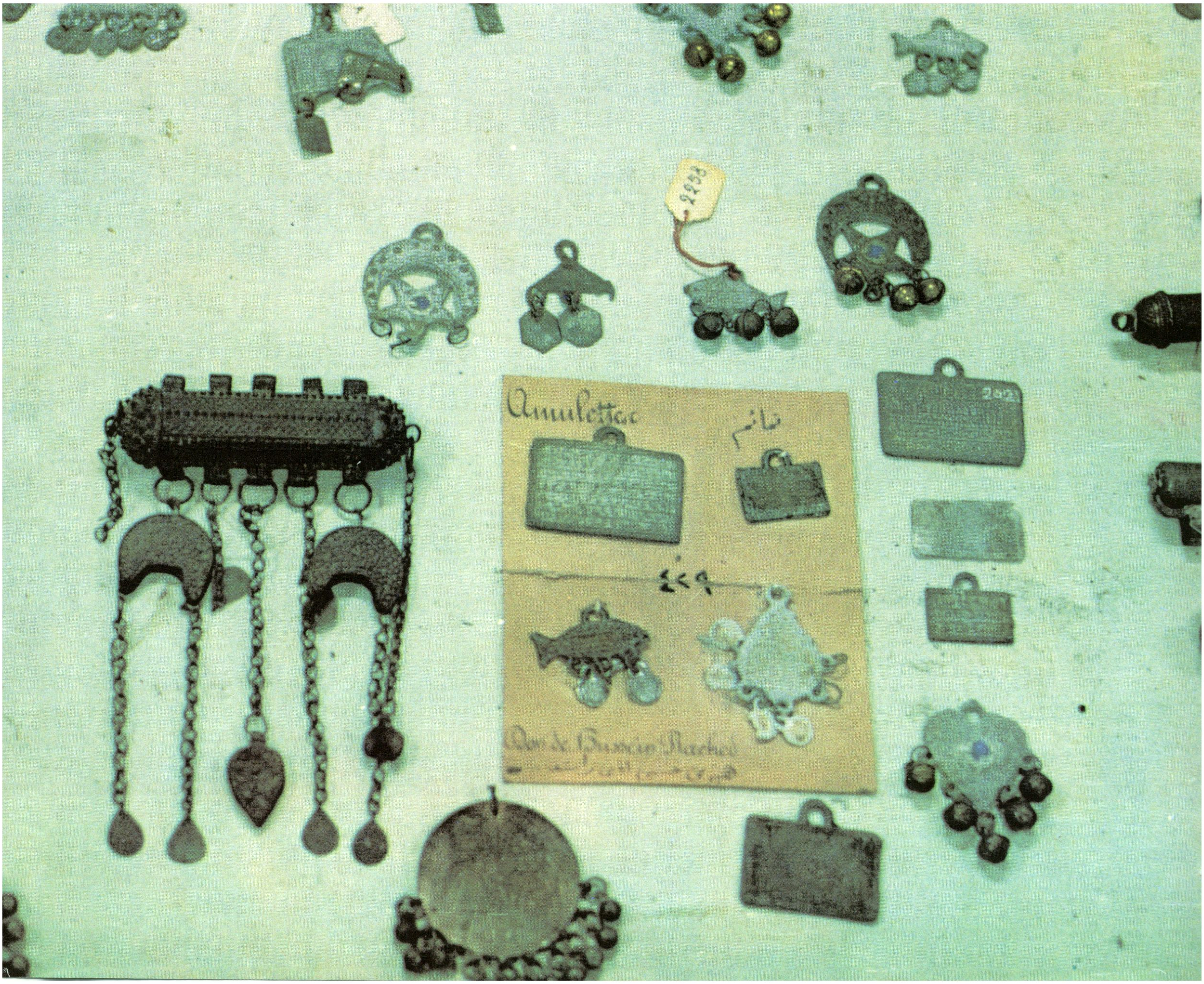
رقم سبعة : للتفاؤل لأن هذا الرقم جاء ذكره فى خلق الكون سبعة أيام ـ السموات السبع ـ أيام الأسبوع سبعة .

الساحل الشمالى الغربى :

وهى المنطقة الممتدة من العامرية غربا حتى السلوم وحدود مصر مع ليبيا ويسكن الساحل الشمالى الغربى قبائل أولاد على ، ويغلب الطابع البدوى على زى وزينة المرأة فى هذه المنطقة وهى تفضل الحلى الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة فوق رأسها حلية عبارة عن شريط من الجلد يتدلى منه على الجانبين حلية فضية على شكل الهلال الذى يتدلى منه سلاسل





جرس مجلجل أو تعلاقين لزينة رأس المرأة البدوية
فى مرسى مطروح وواحة سيوة

فضية تنتهى ببلابل من الفضة أو المعدن وتسمى هذه الحلية (جرس بجلجل) ربما يرجع هذا الاسم إلى ما يحدثه من صوت .

زينة الصدر :

تحلى المرأة رقبتها بقلادة من الفضة على شكل هلال يتدلى منه بعض القطع المثلثة الشكل وتتصل هذه الأهلة مع بعضها بخيوط مركب عليها خرز أحمر . ويسمى هذا العقد عقد (هليل وقطافيط) . (متحف المركز) يستخدم شكل الهلال لارتباطه بالقمر الذى يمثل بدايات الأشهر العربية ـ القطافيط فهى تمثل شكل الكف الذى يستخدم ضد الحسد .

حلية الزريجة :

وهى عبارة عن حلية مصنوعة من الخرز الملون وتربط ملاصقة للرقبة ويتدلى منها عدة صفوف طولية من الخرز الملون (متحف المركز) .

زينة الحزام :

تلف المرأة البدوية بالساحل الشمالى حول خصرها حزاما من الصوف الأحمر عدة لفات تنتهى على جانب وتشبك فى هذا الجانب حلية من الفضة تسمى (خليل وزرة) وهى عبارة عن علبة من الفضة



حلية زناد رقبة وهى لاستخدام المرأة البدوية فى سيناء

مستطيلة مركب لها قطعة مدببة تشبك فى الحزام وينتهى الطرف الآخر من العلبة بعدة سلاسل .

وتضع المرأة الحجاب أو العطر فى هذه العلبة وتحدث السلاسل المركبة به بعض الأصوات الخفيفة أثناء سيرها (متحد المركز) .

الأساور :

تحلى المرأة معصمها بأساور عريضة من الفضة لها طرفان : وبعض منها يكون عليه نقش على شكل نبات ، فالنبات فى البيئة الصحراوية هو مصدر الحياة ويسمى (دملج) وأحيانا يكون هذا الدملج ذات أوزان كبيرة للمباهاة بمدى غنى المرأة (متحف المركز) .

زينة الأنف :

تضع البدوية فى أنفها حلية من الفضة تسمى شنيف أو شناف .

الخلخال :

تحلى البدوية ساقها بالخلخال المصنوع من الفضة (متحف المركز) .

واحة سيوة

تقع واحة سيوة فى الصحراء الغربية وترتبط بمرسى مطروح بطريق برى ، وهى تتبع لها إداريا إلا أن طابع سكان الواحة يختلف عن سكان الساحل الشمالى ولو أن هناك بعض أوجه التشابه ولسكان هذه الواحة لهجة خاصة بهم وهى فرع من لهجة البربر .

وكان السكان يعيشون فى عزلة تامة حتى أوائل القرن الحالى ثم زادت الصلة بعد تحسن الطريق البرى .

والفتاة فى سيوة لها طابع خاص ، فهى تضفر شعرها عدة ضفائر صغيرة قد تصل أحيانا إلى ٣٣ ضفيرة وتحلى جبهتها بعدة أحجبة .

المحلى بالرسوم النباتية والآخر عليه رسم السمكة رمز الخير





الدملج

خلخال من الفضة



وترتدى الفتاة والمرأة السيوية حلى فضية خاصة أثناء خروجها للزيارة ويصل وزن هذه الحلى إلى عدة كيلو جرامات وكلما زادت كمية الحلى كان هذا من دواعى التباهى والتفاخر .

وفى الماضى كان هناك اثنان من صياغ الفضة يعملان فى سيوة بالإضافة إلى ما يصل إليها عن طريق الإسكندرية ومن ليبيا حيث يقوم الصياغ فى بنى غازى بصنع مثل هذه الحلى . أما الآن فلا يوجد أى صائغ فى الواحة ولكن يقوم صياغ الإسكندرية بعمل نماذج مطابقة للأصل .

حلى الرأس :

حجاب لزينة الرأس من الخرز الملون يتدلى منه حلية من الفضة فى نهايتها كف تعلق على الجبهة لمنع الحسد ويعبر رمز الكف عن كف العين عن النظرة التى تحسد (متحف المركز) .

تعلاقين :

عبارة عن حلية على شكل الهلال ذى الحجم الكبير ومثبتة فى الجلد وتوضع على الرأس ليتدلى التعلاقين على جانبى الوجه ، ولهذا تستغنى المرأة السيوية عن استخدام الحلق وهذان الهلالان يتدلى منهما عدد من السلاسل فى نهايتها جلاجل تبلغ ١٩ فى كل جهة . (متحف المركز) .

ويوجد فى متحف وكالة الغورى نموذج آخر عبارة عن شريط من الجلد المزين بالزراير والأحجبة وأحجبة من الخرز تتدلى على الجبهة أما الجانبان فمثبت بهما هلالان كبيران من الفضة المنقوشة يتدلى من كل منهما عدد كبير من السلاسل المنتهية بالبلابل تسمى اللجوطاء .

زينة الشعر : بوفال .

حلية من الفضة مركب بها كهرمان ولها دلاية على شكل مثلث يتدلى منه سلاسل بها خرز بجلاجل تعلق لزينة الشعر ويكون عددها مزدوجا (متحف المركز) رقم ٤٥٠ .

حلى الصدر : (صالحيات)

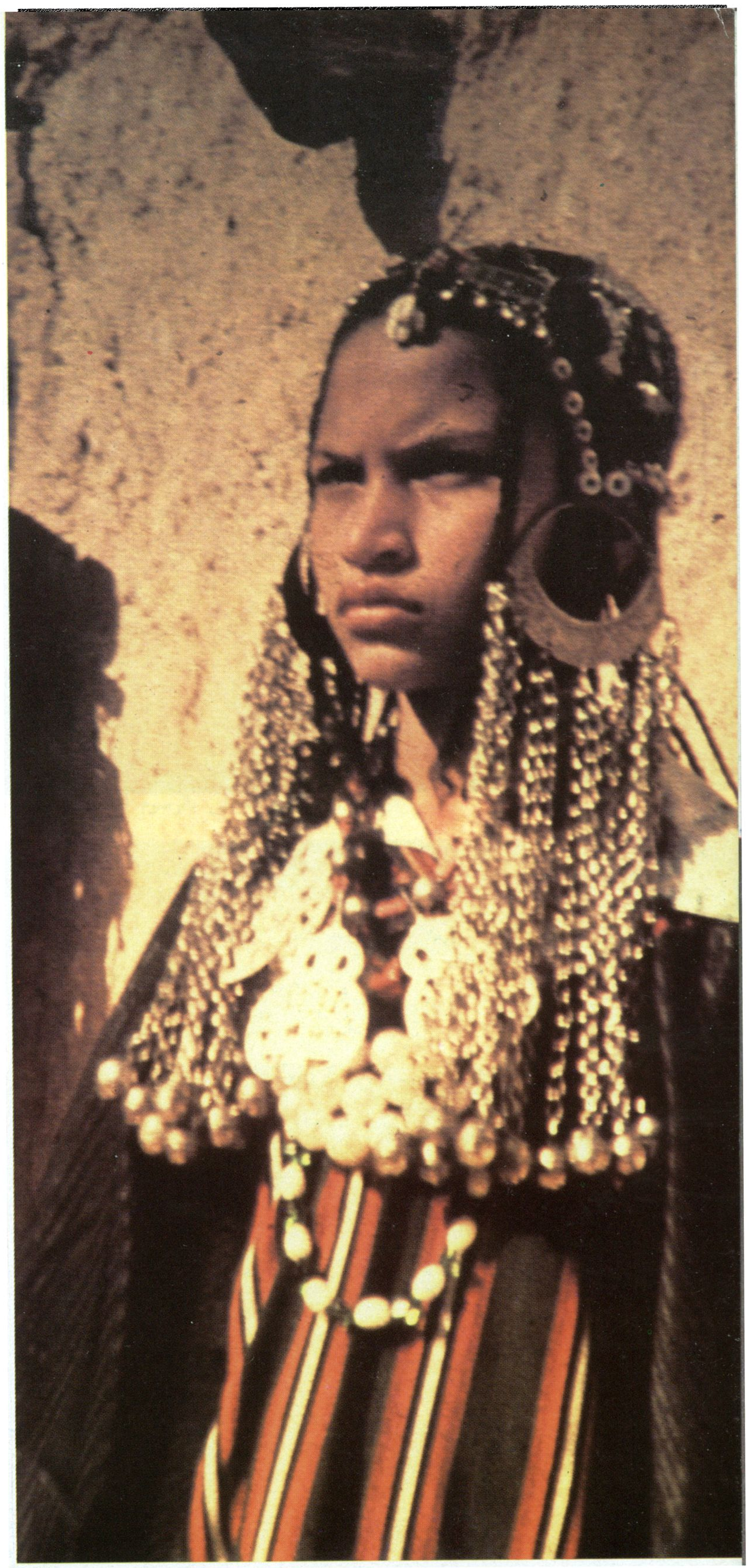
تضع الفتاة السيوية عددا كبيرا من الحلى فى رقبتها منها عقد صالحيات وهو مشابه للعقد الذى تضعه المرأة فى مرسى مطروح بالساحل الشمالى (متحف المركز) .

حجاب خيارة : (متحف المرز)

عبارة عن حلية من الفضة على شكل أسطوانة يتدلى منها سلاسل فى نهايتها جلاجل عددها ٨ وسلاسل نهايتها كف عدد ٧ ، وتستعمل الحلية لزينة المرأة ولوضع حجاب للوقاية من الحسد أو التحويطة .

طوق : اغرو اورم

عبارة عن طوق من الفضة ويعلق به حلية على شكل قرص الشمس يسمى قرص العذارى أو أدرم . وإذا تزوجت الفتاة تفصل القرص



فتاة من سيوة ترتدى حلى كاملة من الفضة ذات أوزان كبيرة

وتعطيه لإحدى فتيات الأسرة غير المتزوجات لاستخدامه .

عقد كهرمان :

عقد من الكهرمان ألوانه أصفر ، بنى ، أحمر ، أسود ، لون الفضة مع بعض النقوش النصف دائرية فى منتصف حبة الفضة (متحف المركز) .

حجاب ما شاء الله :

عبارة عن حجاب من العقيق يتدلى منه سلاسل فى نهايتها جلاجل يعلق لمنع الحسد وللزينة .

زينة اليد :

سوار من الفضة عليه أشكال نباتية وخطوط طولية وعرضية ، خطوط الطول ٨٫٥ سم المحيط ١٨ سم القطر ٦ سم (بمتحف مركز الدراسات الشعبية) .

خواتم :

تحلى المرأة أصابع يديها بخواتم من الفضة عريضة ولها أشكال مختلفة بعضها مستدير بنقش غائر مثل الشمس حيث يوجد بسيوه معبد آمون رع .

حجاب ضـــياره

عقد من الفضة على شكل أهلة

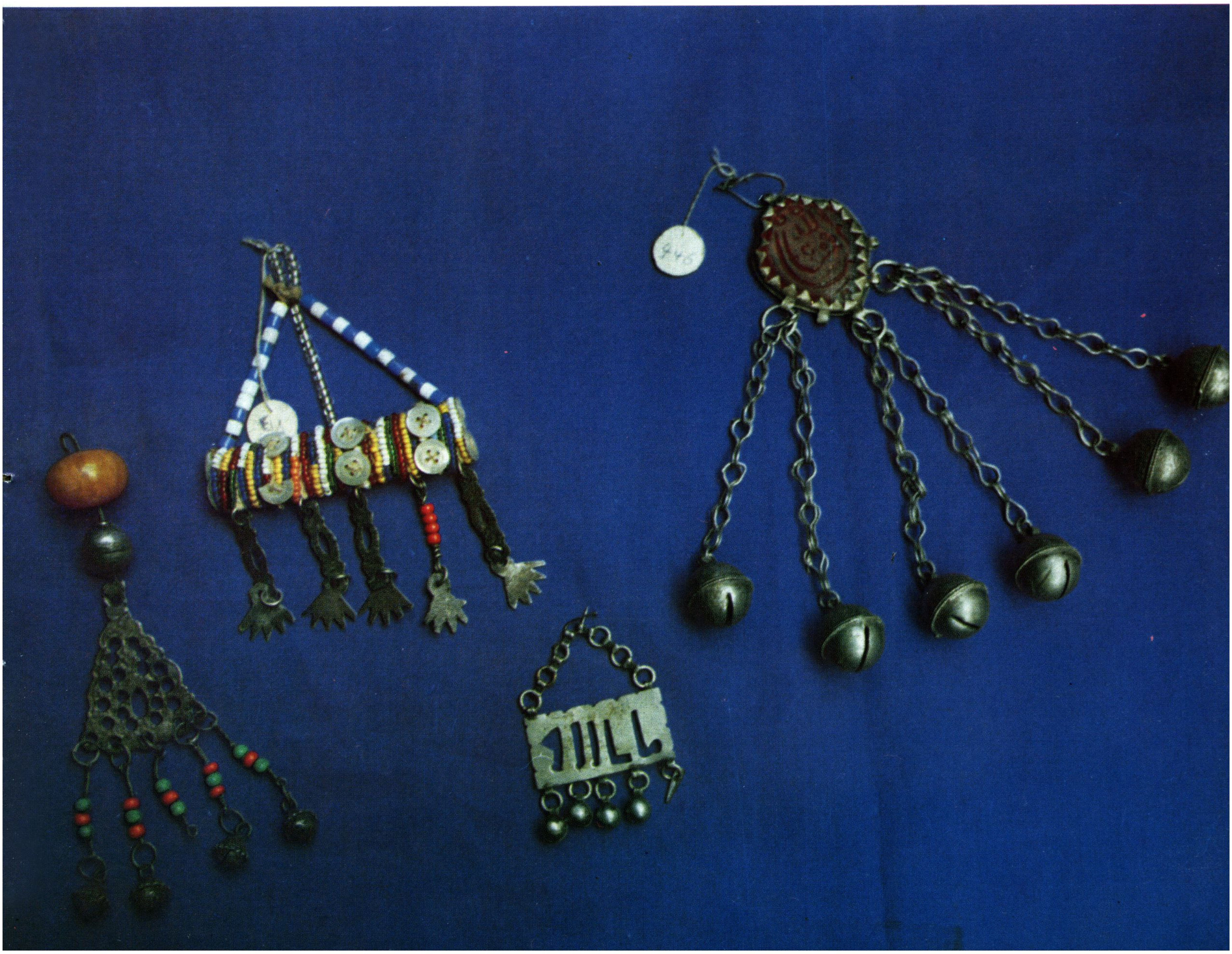




عقد من الكهرمان

مجموعة من الأحجبة التى تستخدم

لزينة الرأس وللوقاية من العين





عقد مستخدم فى منطقة الساحل الشمالى وسيوة ويلاحظ شكل الهلال والكف به يسمى هلال وقطافيط



١ ـ خاتم فضة مربع منقوش طول الضلع ٣ر٧ سم .
٢ ـ محبس (خاتم مستدير من الفضة منقوش بهيئة وردة طول القطر ٤ سم .
٣ ـ محبس (خاتم مستدير من الفضة) منقوش عليه رسوم غائرة طول القطر ٣ر٥ سم .
٤ ـ خاتم من الفضة بيضاوى الشكل طوله البيضاوى ٣ سم عليه نقوش محفورة .

الواحات البحرية

تقع الواحات البحرية فى الصحراء الغربية بموازاة مدينة سمالوط غربا بمسافة ١٨٠ كيلو مترا وهى على بعد ٣٢٥ كيلو مترا جنوب غرب الجيزة .

يعيش سكان الواحة فى أربعة بلدان : البويطى وهى العاصمة والقصر ومنديشة والزابو وفى بعض القرى الأخرى مثل العجوز والجارة ، وتهتم المرأة فى هذه المنطقة بزينتها ويكثر استخدام الحلى الفضية .

زينة الرأس :

تضع المرأة أكف من الفضة للتفاؤل على جانبى الرأس وتضع الزينة الشعر « عقوص » وهى عبارة عن جدايل من الخيوط محاطة بحلقات دقيقة من معدن الرصاص لتزداد الضفائر طولا وقد تضع قطعة مستطيلة ذات بلابل عليها اسم الجلالة وتسمى شابوكة أو الشوبيكة .

زينة الأنف :

تثقب الفتاة أنفها وتضع شناف فى الفضة لزينة الأنف ويسمى « قطرة » وقد يكون من الذهب على شكل هلال منقوش ومثبت فى نهاية قرص مستدير .

الأقراط :

تختلف أسماء الأقراط تبعا لأشكالها وهى من الفضة منها حلق ساقية وهذا الشكل تنفرد به الواحات البحرية .

زينة الصدر :

ترتدى المرأة العقود المصنوعة من الخرز بأشكال مختلفة وألوان متعددة وتتعدد طبقاتها وهى تشبه القلائد فى مصر القديمة (قلادة بجمة) . كما تضع المرأة حول الرقبة أشرطة مطرزة بالخرز تسمى خناجات وتحلى المرأة صدرها بأحجبة للتفاؤل مثلثة أو أحجبة فضية مستديرة عليها رسم وبعض الآيات القرآنية . وقد تضع المرأة فى رقبتها أكف للتفاؤل أو حلية على شكل عقرب للوقاية من سم العقرب

زينة اليد

الأساور :

تحلى المرأة معصمها بالأساور العريضة المصنوعة من الفضة وينقش الرسم على هيئة نباتات ، وتتعدد أحجام الأساور وأغلبها من



بوقال لزينة الشعر



حلية من الفضة تسمى قرص العذارى أو أغرو أورم وحين تتزوج الفتاة تهدى القرص إلى أختها العذراء



حلق بقلول وشناف



عقد مستخدم من منطقة الساحل الشمالى وسيوة

الفضة . (متحف المركز) . أسورة من الفضة دملج - سوار أقل من مجدولة . كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج الملون .

الخواتم :

تتحلى المرأة البدوية بالخواتم المصنوعة من الفضة أو المعدن محلاة بفصوص من الأحجار الكريمة وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات مختلفة بعضها لمنع الحسد وبعضها لمنع المشاهرة أو للمحبة (متحف المركز) وهى تتنوع على النحو الآتى :

— خاتم من المعدن بفص برتقالى .
— خاتم معدن بنقش بارز على هيئة تفريعات نباتية .
— خاتم معدن بفص أحمر .
— خاتم معدن بنقش غائر .

زينة الساق :

تزين المرأة ساقها بخلخال من الفضة مثل مناطق وادى النيل .

الوادى الجديد

فى الماضى كانت النساء فى الواحات تتحلى بالحلى الفضية إلا أنهن استبدلن بها الحلى القادمة من الصعيد مع التجار وأخذ التجار الفضة لصهرها .

القلائد : لواحات الخارجة :

تضع نساء الوادى الجديد فى صدورهن قلائد مختلفة الأشكال قد تكون من صف واحد أو عدة صفوف ، وهى من الكهرمان أو العقيق أو المرجان والكارم . وقد تكون من هذه المعادن منظومة جميلة



بوقال لزينة الشـــعر

عقد قلوب حباته من العقيق الأحمر على شكل القلوب وهو من أجمل القلائد التى يختلط فيها الكهرمان والعقيق والمرجان مع كرات من الفضة تتدلى من بينها سلاسل تنتهى بقطع قديمة منقوشة . (عند قاعة الواحات الخارجة فى وكالة الغورى) .

الأقراط :

تصاغ من الفضة وتختلف تسميتها تبعا لحجمها منها (الخراس الكبير) والدندش المتوسط .

الأساور :

تستخدم المرأة فى الوادى الأساور (سواير) الفضية بأحجام مختلفة وهى منقوشة نقشا بارزا (متحف المركز) .

وبعض « الأساور يجدل من الخوص ويكسى بالقماش ثم تطرز بالمرجان وتسمى (ينايل) .

الخـواتـم :

تلبس المرأة فى أصابعها خواتم فضية محلاة بفصوص مختلفة الألوان وقد ينقش على الخاتم بالرسم الغائر (متحف المركز) .

الجدائل : (رشرش)

تضيف المرأة إلى شعرها ضفائر من الخيط تسمى عقوص أو جدائل تنتهى بقطع معدنية صغيرة (متحف المركز يلاحظ التشابه بين شكلها وما كانت تستخدمه المرأة فى مصر القديمة .

كما تتحلى المرأة على جانبى الرأس بسلاسل تنتهى بقطع فضية منقوشة أو من معدن الرصاص (عقوص للشعر من واحة باريس فى وكالة الغورى) .

الواحات الداخلة

القـلائد :

ولها أشكال متعددة وهى أحيانا من العقيق أو الخرز الأحمر ويضمها على مسافات حلقات أسطونية معدنية وتسمى (كبة لربع) ويتدلى من صفوف المرجان قطع عملة فضية قديمة .

(عقد رزى من بلاط - عقد مرجان - تنفيذة - عقد قلوب) .

الأســـاور :

تصنع من الخوص المكسى بالقماش ويطرز السطح بالخرز ويتقاطع معها حلقات معدنية دقيقة صغيرة وقد تنظم مع قطع الكارم .

الأقراط :

تصاغ من الفضة ، ومنها ما هو على شكل أحجبة مثلثة منقوشة ، ومنها ما يسمى حلق بطبط (وكالة الغورى - متحف المركز) .

الخلاخيــل :

تستخدم المرأة فى الواحات الداخلة الخلاخيل الفضية أو المعدنية وهى ذات رأسين من الطرفين .

الحلى الشائعة فى وادى النيل

هناك حلى شعبية الاستخدام فى مناطق كثيرة من مصر الدلتا والصعيد وهى تصنع إما من الذهب أو من النحاس المطلى بالذهب . وتسمى (قشرة) وهى تصنع فى الصاغة بالقاهرة والإسكندرية ويقوم التجار بعرضها فى عواصم الأقاليم أو الصائغ الجوال المنتشر فى القرى والمراكز ونظرا لتعدد أشكال هذه الحلى فقد أطلق عليها عدة تسميات نابعة من البيئة منها :

حلق شباك الحسين :

من النحاس المطلى بالذهب على شكل دائرة فى وسطها فتحات مستطيلة بطريقة (الشفتشى) ويعبر هذا الاسم الذى أطلقة الفنان الشعبى عن ارتباطه بمقام سيدنا الحسين ذى الواجهة الإسلامية يلتجىء الناس إلى الضريح للدعاء إلى الله لقضاء الحاجات - هذا الاسم يعتبر حماية من الشر (أنظر شكل) .

حلق خاتم سليمان :

من النحاس المطلى بالذهب على شكل نجمة سداسية تشبه نجمة داود ويشير وستر مارك WESTER MARK إلى أن المثلث يعبر عن العين فإذا وضعنا مثلثين فوق بعضهما يتقاطعان فى نقطة تعتبر مركزا لهما هذا الشكل يعتبر حامية ضد العين الحسودة .

حلق بقلوب من الحلى الشائعة بمصر





مجموعة من الأحجبة المستخدمة فى مصر بعضها عليه آيات قرآنية وبعضها عليه
رسم جمل رمز الحج وحجاب عليه شكل ضابط (كان يرمز للسلطة فى الماضى)



حلى شائعة فى مصر
- حلق مخرطة -
حلق مخرطة بعصفور

حلق مروحة :

من النحاس المطلى بالذهب يعبر شكل هذا الحلق عن الهلال والنجمة وكان هذا رمز الإسلام ورمز العلم التركى وبه دلايات عددها سبع وهذا الرقم للتفاؤل لدى الفنان الشعبى .

الكرادين والعقود :

تعد الكرادين من أقدم أنواع الحلى والعقود وتكون فى شكل طوق أوعلى هيئة سلسلة من القطع المتصلة بعضها ببعض . وهناك اعتقاد لدى الإنسان فى العصور القديمة بحمل تمائم من العظم تحمل قوى سحرية قادرة على حمايته من الأرواح الشريرة أوقوى الطبيعة كما تهبه الصحة والقوة ولحمل هذه التمائم أستخدم الطوق أو السلاسل لهذا الغرض .

ولا يزال الإنسان إلى الآن يستخدم الدلايات والسلاسل ويعلق بها الأحجبة أو الآيات القرآنية .

وإذا رجعنا إلى المتاحف التى توجد بها حلى مثل المتحف المصرى ومتحف الأنتوجراف نجد بعض الأشكال التى لا تزال مستخدمة إلى الآن مع تطوير فى المادة المصنوع منها العقود .

كردان لبيبة :

وصفه « إدوارد لين » فى كتابه عند وصف الحلى الشعبية فى القرن التاسع عشر ولا زال مستخدما إلى الآن .

(متحف الأنتوجراف - متحف المركز) .

كردان أهلة فلاحى .

يعتبر الهلال شعارا للدين الإسلامى والهلال فى المعتقد الشعبى تميمة ضد العين والحسد وهذا النموذج من الكردان شائع الاستخدام فى مختلف أنحاء الجمهورية . أنظر شكل(   ) .

كردان بذرة وعروسة :

شائع الاستخدام ونجد التأثير الفرعونى المستحدث ويسمى كردان كيلوباترا (مصوغات الجمل) . شكل رقم (   ) .

كردان عش بعوارض :

هذا الطراز مستخدم منذ فترة طويلة ولازال إلى الآن وهو شائع فى الريف ولدى الأوساط الشعبية فى المدن (المتحف الأنتوجرافى) .

كردان بقلوب :

الجمعية الجغرافية فاترينة رقم ٢٧ كردان رقم ٢٤٣١ .



حلى شائعة فى الوادى – حلق بفص فيروز – كردان كيلوباترا

كردان سملك بسمكة :

يصنع من النحاس المطلى بالذهب وهو منتشر فى الريف خاصة محافظة الجيزة والشرقية يستخدم كحجاب فيمكن وضعه داخل السمكة المجوفة ويرمز السمك للخير والتكاثر كما أن الأهلة فى المعتقد الشعبى تميمة ضد العين والحسد كما أنه شعار الإسلام باعتبار أن الأشهر العربية مرتبطة بظهور الهلال .

وهذا الكردان يعبر عن معتقدات الإنسان المسلم والقبطى كتميمة لجلب الخير وضد العين .أنظر شكل رقم ( ) .

عقد حب زيتون :

هذا النموذج شائع فى جميع أنحاء الجمهورية وتستخدمه المرأة الريفية والمرأة البدوية (متحف المركز) .

الأســاور :

استخدم الإنسان الأول الأساور من عظم الحيوان ، كما برع الفنان المصرى القديم فى تشكيل نماذج وطرز من الأساور استخدم فيها المعادن والخرز وباستعراض النماذج التى وجدت فى المقابر الفرعونية نتعرف على ما كان عليه فن صياغة الحلى من براعة وحس

فنى وجمالى (يوجد فى المتحف المصرى نموذج أو نموذجان) .

وقد توارث الشعب المصرى هذا الفن وما تزال بعض الأشكال التى كانت تستخدم فى الماضى شائعة حتى اليوم .

أسورة ثعبان :

هذا السوار شائع الاستخدام لدى المرأة المصرية بصفة عامة وهو عبارة عن ثعبان برأس وذيل (متحف المركز) .

أسورة ثعبان إسكندرانى :

تنتهى برأسين للثعبان (المتحف الأنتوجرافى) .

غويشة سوهاجى :

عبارة عن أسورة من الذهب ، أو الذهب القشرة السادة وتقفل بمحبس على شكل قطعة دائرية مثل الساعة . (متحف المركز أو الصاغة .

أسورة حب حمص :

هذه الأسورة شائعة الاستخدام منذ فترة طويلة (المتحف الأنتوجرافى أو الصاغة) .

اساور سادة :

وهذه الأساور تصنع فى الغالب من الذهب وغالبا ما تقتنى السيدة أكثر من واحدة ، وعادة تكون للمباهاة بمدى ما تقتنيه السيدة من ذهب كاستثمار لأموالها . (الصاغة أو متحف المركز) .

أسورة مجدولة :

أسورة مجدولة ونهايتها قلب .
(الجمعية الجغرافية رقم ٣٥٥) .
(الجمعية الجغرافية رقم ٩١٨) .

الخواتم :

يتحلى الرجال والنساء بالخواتم . وتختلف خواتم الرجال عن خواتم النساء وكان المصريون القدماء يلبسون خواتم الختم والزينة ووجدت آثار فى مقابر الفراعنة تدل على ذلك .

وقد استخدم الرجال الخاتم كختم يكسب الوثيقة صفتها الشرعية وحتى ولو كان موقعا عليها باليد .

تصنع الخواتم من النحاس أو الفضة أو الذهب وقد تضاف فصوص من المعادن الكريمة إلى الخواتم وغالبا ما يكون لهذه الفصوص دلالات معينة واعتقادات شعبية من التفاؤل أو الرغبة فى منع الحسد .

(نماذج لخواتم تستخدمها المرأة - مركز الفنون الشعبية - القاهرة - فمياط) .

الخلاخيل :

لم تعد المرأة فى المدن تستخد الخلخال ويقتصر استخدامه حاليا على المرأة البدوية وبعض المناطق فى الريف .

سيناء

شبه جزيرة سيناء لها تاريخ قديم وقد انعكس ذلك على السكان والزى والزينة وقد استغل الفراعنة ثرواتها منذ أقدم العصور واستخلصوا المعادن النفيسة والأحجار الكريمة التى استعملوها فى زينتهم وحليهم منها أحجار اللازورد والفيروز ؛ لذا عرفت سيناء بأرض الفيروز - وشكلت طبيعة شبه الجزيرة حياة الإنسان وغلبت عليها البداوة بما تتميز به عادات وتقاليد عرفت على مر الزمن وتعدد القبائل التى تستوطن





مجموعة من الأساور شكل ثعبان وهى من الحلى الشائعة فى الوادى

سيناء فى سهولها وهضابها ونجوعها . وتعبر أزياء وحلى قبائل سيناء عن شعار القبيلة وعن مكانة الفرد داخل القبيلة .

وتعتنى المرأة البدوية فى سيناء بزيها وزينتها اهتماماً بالغاً فى تناسق وجمال :

زينة الراس :

تهتم المرأة بتنسيق شعرها على هيئة ضفائر وتضيف إليها جدائل من الصوف تنتهى بشراشيب من الحرير وتزين بحلقات من الخرز تسمى بمجارجى أو تزين شعرها بقطع من الخرز الملون يأخذ شكل الضفيرة بألوان متناسقة تسمى شماريخ (متحف المركز) كما تغطى رأسها بشريط يتدلى على جانبى الرأس مزين جميعه بالعملات المعدنية أو الفضية .

ولا تعرف نساء البدو الأقراط ؛ لأنها تستخدم مجموعة من السلاسل التى تركب على جانبى الوجه .

زينة الأنف :

تثقب الفتاة أنفها وهى صغيرة وتضع بها قطعة من القش تبقى موضعها حتى تتزوج فتضع الأشناف وهى من الذهب أو الفضة - (متحف المركز) .

شنيف من المعدن منقوش بالنقش البارز على هيئة دوائر يتدلى منها

٧ جلاجل .

زينة الصدر :

تتعدد قلائد الرقبة والصدر . وهى ذات طابع خاص يختلف عن مثيلاتها فى المناطق الصحراوية الأخرى فى الشكل والتصميم وتستخدم البدوية قلائد من حبات الكهرمان والمرجان وقطع الخرز الملون وقد يتخللها كرات من الفضة أو يتدلى من وسطها قرص فضى منقوش ـ دلاية أو حجاب فضى مثلث الشكل .

زناد للرقبة :

كردان فضة عبارة عن شريط من القماش مركب عليه قطع معدنية مستطيلة متلاصقة يتدلى منها قطع معدنية مستديرة وفى وسطها من الأمام يتدلى شكل هلالى مركب به قطعتان معدنيتان (متحف المركز) .

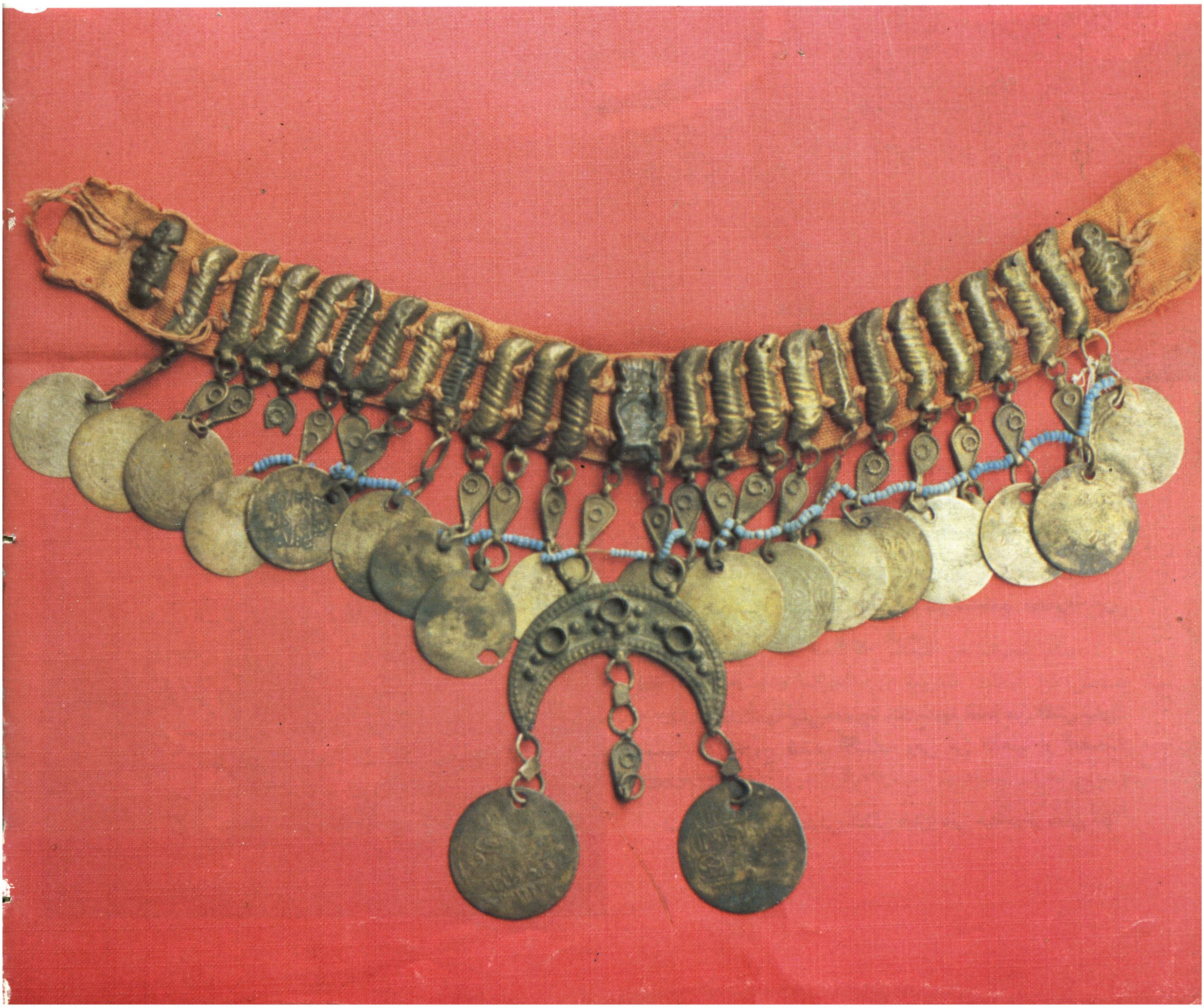
الأحجبة :

تعتقد المرأة فى تأثير الأحجبة لإبعاد عين الحسود ولجلب الخير وتستخدم الخرز الملون لعمل أحجبة مثلثة صغيرة تعلق على الرأس أو تشبك على الصدر أو أحجبة مستطيلة أكبر حجما تعلق بالرقبة . حلية من الخرز الملون مزخرفة بوحدات هندسية مركب بها حجاب مستطيل ومحلى بالعملات المعدنية (متحف المركز) .

زينة اليـد :

تتحلى المرأة البدوية بالأساور الفضية والمعدنية وتتعدد أحجام وأشكال هذه الأساور كما تستخدم المرأة الأساور المصنوعة من الزجاج .

سوار من الفضة عليه نقش بارز (متحف المركز) ، سوار من الفضة مركب به شكل الجدائل فى وسطه (متحف المركز) .





حلق من الفضة

حلية من الفضة تعلق على الصدر ويلاحظ شكل النجمة

تستخدم البدوية عدة خواتم من الفضة أو المعدنية محلاة بفصوص من العقيق أو الفيروز وترتبط هذه الأحجار بمعتقدات ، فمنها لمنع الحسد والمشاهرة ومنها للمحبة .

خاتم من المعدن بفص برتقالى مستطيل .

خاتم معدنى بفص أخضر .

كما تستخدم مجموعة من الحجارة فى الطب الشعبى فمنها ما يمنع انقطاع اللبن لدى الأم ، ومنها ما يستخدم لعلاج العين أو لوقف النزف ولدى البدو تقليد فى السبوع تستخدم قلة ذات خمسة فوهات تحلى بالورد من أعلى ثم ترصع الفوهات الخمس بالحلى الذهبية والفضيه ثم تضاء الشموع فى دائرة حول الإبريق .

النوبـــــة

تعد النوبة منطقة اتصال بين مصر والسودان منذ القدم ويسكن الجزء المصرى ثلاث جماعات من النوبيين الكنوز والعرب والفاددجا .

كما يقطن الجزء السودانى جماعة المجسن والسكوت والدناقلة وهناك صلات وثيقة بين النوبة فى مصر والنوبة فى السودان ، مصاهرة وقرابة وتجارة وهجرة وهكذا .

ويذكر « بوركهارت » أن النوبيين أصلهم من بدو الجزيرة العربية الذين غزوا مصر بعد انتشار الإسلام واستقروا فى المنطقة من جنوب أسوان حتى وادى حلفا . كما هاجرت جماعات من الصحراء الليبية إلى داخل المنطقة النوبية واستقرت فى غالبية قرى القسم الجنوبى وفى قرية عربية (شالترمة) ويتركز معظمها فى قرية توماس وعاقبة من (الفاددجا)

ولا يستبعد أن تكون هذه الجماعات قد حملت معها بعض أنماط من الحلى التى ترتبط بتقاليد أهل المغرب العربى فى التزين والتى ما زالت تحمل بعضا من التقاليد الفنية الفنيقية والقرطاجنية التى يبدو أنها تظهر فى حلية (الشاوشاو) .

والمجتمع النوبى محافظ لا يتغير بسهولة ، ويرجع ذلك إلى أن المرأة النوبية هى التى تقوم بتربية الأطفال والعمل فى الحقل والمنزل وكثير من الأعمال البدوية ، أما أغلب الأبناء فهم يعملون فى مختلف المدن المصرية فى الشمال خاصة فى القاهرة معظم أيام السنة .

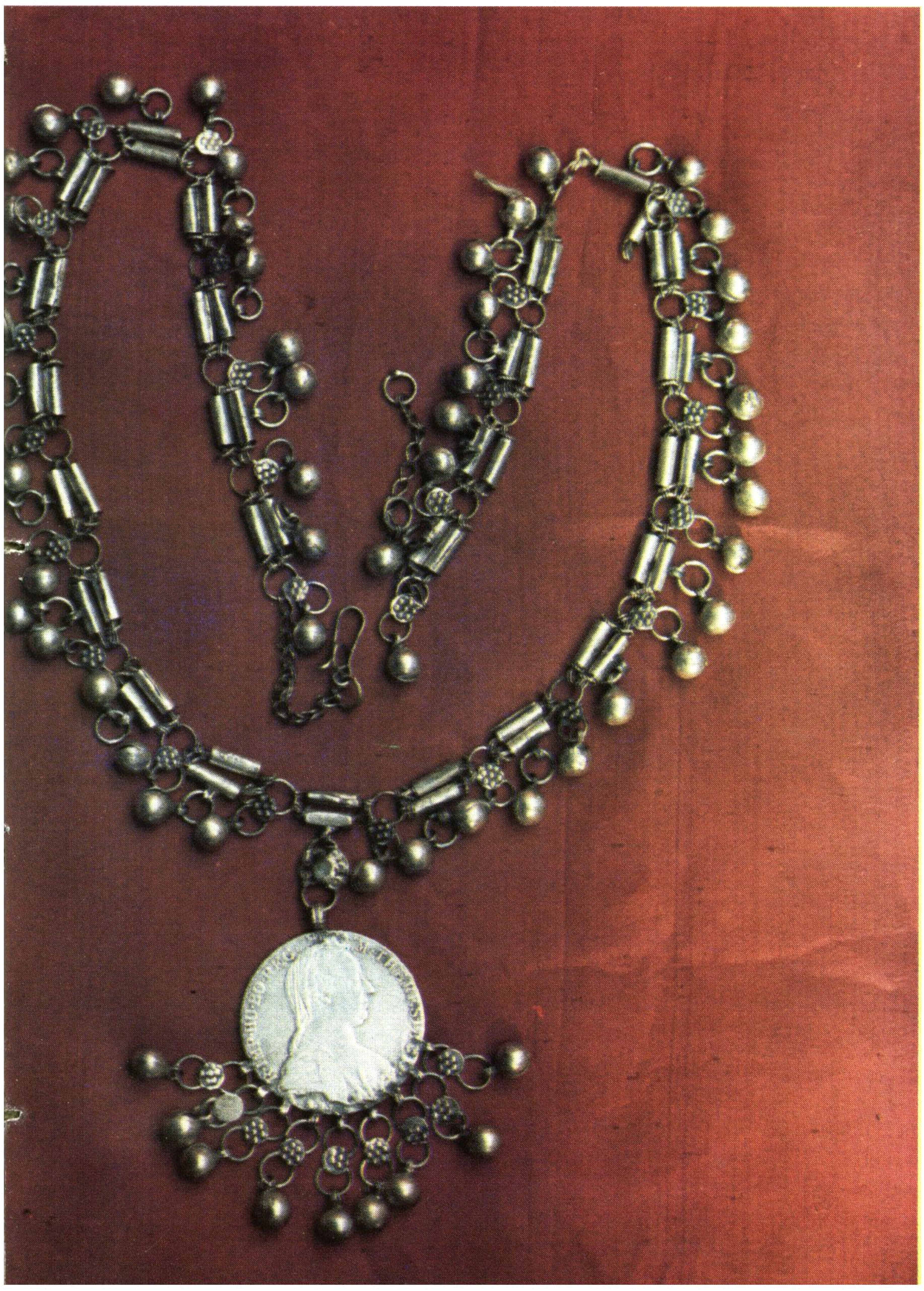


حلية للرقبة لزينة العروس وحلية لزينة جبهتها

وبعد تجهير أهالى النوبة إلى كوم أمبو حدث أحتكاك بثقافة أهالى الصعيد وظهرت بعض المتغيرات فى المجتمع النوبى ولكنهم لا يزالون يحافظون على تقاليدهم وزيهم وحليهم التقليدية .

ويختلف زى المرأة فى الكنوز عن الفاددجا ، فالمرأة فى الكنوز ترتدى ما يسمى بالثوب أو الشجمة ، وهو عبارة عن ثوب من القماش الأبيض تلفه المرأة عدة لفات حول الجلباب الملون الذى ترتدية وتثبت طرف الثوب عند الكتف الأيسر بواسطة مشبك يسمى هلالة أو الحلالة[٢٠] .

حلية من الفضة بها عملة الحجر



الحـــلالة :

عبارة عن مشبك من الفضة يتصل بهلال كبير وهو رمز الإسلام ثم النجمة أو المثلث فى بعض الأحيان يتدلى منها عدة سلاسل ثم فى النهاية سمكة وهى رمز الخير ، وقديما كانت تنتهى هذه الحلية بمحفظة نقود تسمى الزاوية (متحف المركز) .

أما المرأة فى الفاددجا فهى ترتدى الجرجار فوق الملابس الملونة والجرجار من القماش الأسود الخفيف يغطى الكعب ويلامس الأرض ويمسح آثار أقدام المرأة حتى لا تتبعها الأرواح الشريرة .

وتعلق المرأة من الكنوز فى أعلى الأذن قرطين ويسمى (زمام) وهو على شكل هلال ، أما المرأة من الفاددجا فتستخدم قرطا واحدا فى أعلى الأذن ويسمى (بلتاو) وهو مصنوع من الذهب .

وقد دخل حديثا الحلق العكش ويمتاز برسومه البارزة المستمدة من الأصول الإسلامية ، ويصنع بأحجام مختلفة ويعتز النوبى بشكل الهلال ويطلق عليه اسم (عجربوبا) ، أى القمر الكبير ، والمرأة النوبية تعتز بحليها ولا تفرط فيها ؛ ولذلك كان من العيب أن تبيعها وهى تظهر بهذه الحلى فى الأفراح والموالد والمناسبات السعيدة فإذا توجهت إلى عرس فهى ترتدى جميع حليها لمجاملة أهل الفرح .

حلى الرأس :

شاوشاو أو شوش كنزى : وتتميز به فتيات منطقة الكنوز وهو عبارة عن شريط من الخرز الملون يركب على الشعر من الخلف يتدلى منه عدة أفرع من الخرز (متحف المركز) .

الرصـدة :

هذه الحلية تشتهر بها مناطق الكنوز وهى تعلق على جبهة المرأة فى المناسبات وهى عبارة عن سلسلة مركب بها قطع مستديرة من الذهب وفى الوسط مركب قطعة على هيئة مثلث لتكون على جبهة المرأة .

قصة الرحمن :

هذه الحلية مصنوعة من الذهب ويقصر استخدامها على المرأة المتزوجة ، وهناك شكل آخر عبارة عن سلسلة بها ٦ قطع على شكل الجنيه الأنجليزى تتوسطها قطعة مثلثة تعلق على الجبهة ويعتقد الفنان الشعبى أن المثلث ضد العين والحسد (متحف المركز) .

حلية ودعة :

وهى مصنوعة من الذهب طولها حوالى ٦٠ سم ومكونة من مثلثين وكل منهما عبارة عن علبة مقفولة (حجاب منفوخ) ، وعلى شكل مثلث رسم بارز على شكل هلال يعلوه ثلاث نجوم ويتصل المثلثان ببعضهما بصندوق معين ولكل مثلث من أعلى جزء مثقوب للضم الخيط وتعليق الحلية كما يتصل المثلثان من أسفل ببعضهما ويتدلى منهما ٧ دلايات على شكل الكمثرى ، وقد لجاء الفنان إلى إستخدام مثلثين كحجاب ضد الحسد والسحر فهى تتلقى العين الحاسدة فتبتعد بذلك عن صاحبة الحلية . وتلبس هذه الحلية نساء عرب وبعض نساء قبيلة الجعافرة فى أسوان .

حلية الأنف :

تضع الفتاة المقبلة على الزواج والسيدات المتزوجات حلية فى الأنف تسمى زماما وغالبا ما تكون فى الجانب الأيمن من الأنف وهذا الزمام من الذهب على شكل دائرة منقوشة ولها طرف لتثبيتها فى الأنف . وشكل آخر لحلية الأنف مصنوع من الفضة أو الذهب على هيئة شكل المخرطة وقطره ٣ر٥ سم (متحف المركز رقم ٨٨٧) .

حلية الأذن :

تنفرد المرأة النوبية باستخدام ٣ أقراط لزينة الأذن اثنين كما سبق أن ذكرنا بالنسبة للمرأة من الفاددجا وهذه الأقراط مصنوعة من الذهب وهى على شكل هلال ولكنه مفتوح من وسطه « زمام جنب - زمام قرط نداو - حلق عكش » .

حلية الصدر :

تتباهى المرأة النوبية بكثرة الحلى التى ترتديها والمصنوعة من الذهب . ونجد أن الروس النوبية تضع أشكالا متعددة من القلائد بعضها ملاصق للرقبة وبعضها أطول يتدلى على الصدر .

قـلادة البيبة :

معناها المتألق أو اللامع لأنها مصنوعة من الذهب وهى عبارة عن ٦ قطع على شكل كمثرى عليها رسم بارز يمثل النجوم وفى الوسط دلاية مستديرة عليها رسم زهرة ذات ستلات وبين البتلات وحد تشبه شجرة النخيل ، وأحيانا تستبدل القطعة المستديرة بقطعة أخرى مستديرة يكتب عليها ما شاء الله كحفيظة ضد الحسد (متحف المركز) .

حلية الجـكد :

عبارة عن عقد من الذهب أو القشرة يكون من ٦ قطع مستديرة خالية من الزخارف ويتوسط هذه القطع مستديرة عليها زخارف بارزة . يمر فى منتصف القطع فتحة لإمكان ضم القطع المكونة للعقد فى خيط ، وبالتالى تصبح عدد القطع ٧ وهذا الرقم يتفاءل به المصرى ، لارتباطة بعدد أيام الأسبوع وقصة الخلق وما جاء فى القرآن سبع سموات (متحف وكالة الغورى) .

عقد نجار : (النقار) .

وهو مصنوع من الذهب يتكون من ١٢ قطعة على شكل زهرة يتوسطها دلاية على شكل هلال ونجمة ومخمسة أو قد يوضع بدلا منها دلاية مستديرة تسمى فرج الله وهى عبارة عن عملة أجنبية كانت تسمى مجر (٢٠) .

قلادة زعفة (سعفة) :

حلية من الذهب تلبس ملا صقة للعنق تتكون من تسع وحدات

قلادة اليه أو المتألق



وهى على شكل مرفعات عليها نجمة خمسية حولها خمس نجوم صغيرة يقال : إن السبب فى اقتناء المرأة لهذا الطراز أن الصندوق يمثل المصحف وهو ما يتبرك به وتسمى هذه الحلية سعفة أو زغفة لأن السعف كان يستخدم فى صنع أشكال مشابهة للحلى يستخدمها الفقراء .

عقد بشــارى :

عبارة عن عقد من الدوم والخرز . (متحف المركز ١١٧٢)

عقد من الخرز حجاب (متحف المركز ١٨٩)

حلية الحفيظة :

حلية مستديرة من الفضة للحفظ من العين والحسد مكتوب عليها (توكلت على الله باسم الله ما شاء الله يا حافظ يا أمين) . (متحف المركز) .

حلية دوجة :

توضع للرقبة وهى مصنوعة من الذهب عيار ٢١ تلبس ملاصقة للعنق تتكون من حبات شعير كل أربع حبات ملحومات عند المنتصف ، وهناك ٦ صناديق مستطيلة من الذهب بالطول تسمى محبسا ويتكرر هذا التشكيل . . أحيانا تسمى مخنقة . . أصل هذه الحلية يرجع إلى عهد الفراعنة ووجدت بآثار زوجة .الأمير خوف كاف وكما جاء فى وصف (الورد) :

عقد من المعدن به بلابل مركب به عملات (متحف المركز) .

عقد من الخرز الملون رقم ١٦٦٠ .

عقد من الودع .

عقد من العاج الأبيض .

زينة اليد : سوار قبة زمزم .

عبارة عن سوار من الفضة مركب عليه قطع من الفضة على شكل مخروط ويتفاءل النوبى بتسمية زمزم لارتباط ذلك بالدين الإسلامى (متحف المركز) .

سوار فضــة :

متحف المركز رقم (١٨) .

يشبه الخلخال عليه وحدات بارزة مكررة ٣ مرات مع وجود سلك يربط بين البروزات ، هذا النوع تستخدمه سيدات الفاددجا وكان العريس يهدى عروسة ٤ أساور فضية إلا أنهم اتجهوا إلى استبدال هذا النوع بالأساور الذهبية .

خــــاتم :

من الفضة مركب علية خمسة مخاريط تشبه سوار قبة زمزم ويتفاءل به الفنان الشعبى وهذا الرقم ضد الحسد والعين الشريرة .

يهدى العريس إلى عروسة خلخال من الفضة فى الصباحية إذ يعتبر قدم المرأة عورة ولا يجوز للرجل أن يقدم هدية تلبس فيه إلا اذا كان زوجا لها ، أما الحلى الذهبية فيقوم أهل العروس بشرائها لها .

الأحجبــــة :

حجاب رقم ١١٥ متحف المركز .

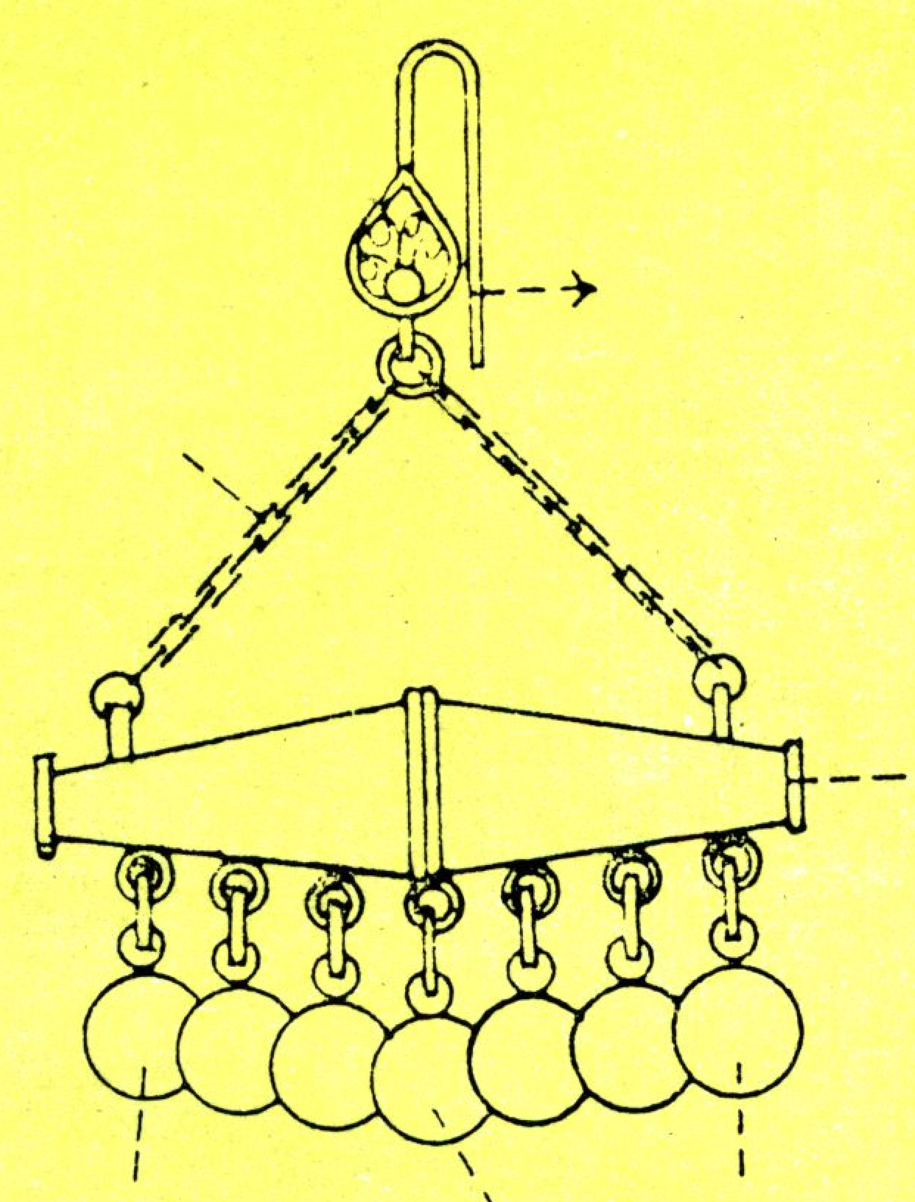
حجاب فضة للرأس على شكل خيارة تعلق على الرأس للحفظ من الحسد أو الأمراض هذا الحجاب عليه وحدات نباتية على جانبى الحجاب .

غطاء على شكل نصف كرة يلبس فى الخيارة ويتدلى من الخيارة خمس جلاجل يعلق الحجاب بواسطة سلسلة لها مشبك فى منتصفها ، جميعة من الخرز (متحف المركز رقم ٤٠٨) وتعلق على الجبهة لمنع الحسد وهى عبارة عن خرزة زرقاء بها سبع خروم داخل تلبيسة من الفضة مشرشرة الحروف وبها تعليقة من أعلى وخمس تعليقات من أسفل يتدلى من كل منها خمس جلاجل صغيرة من الفضة .

حجاب بلاستيك :

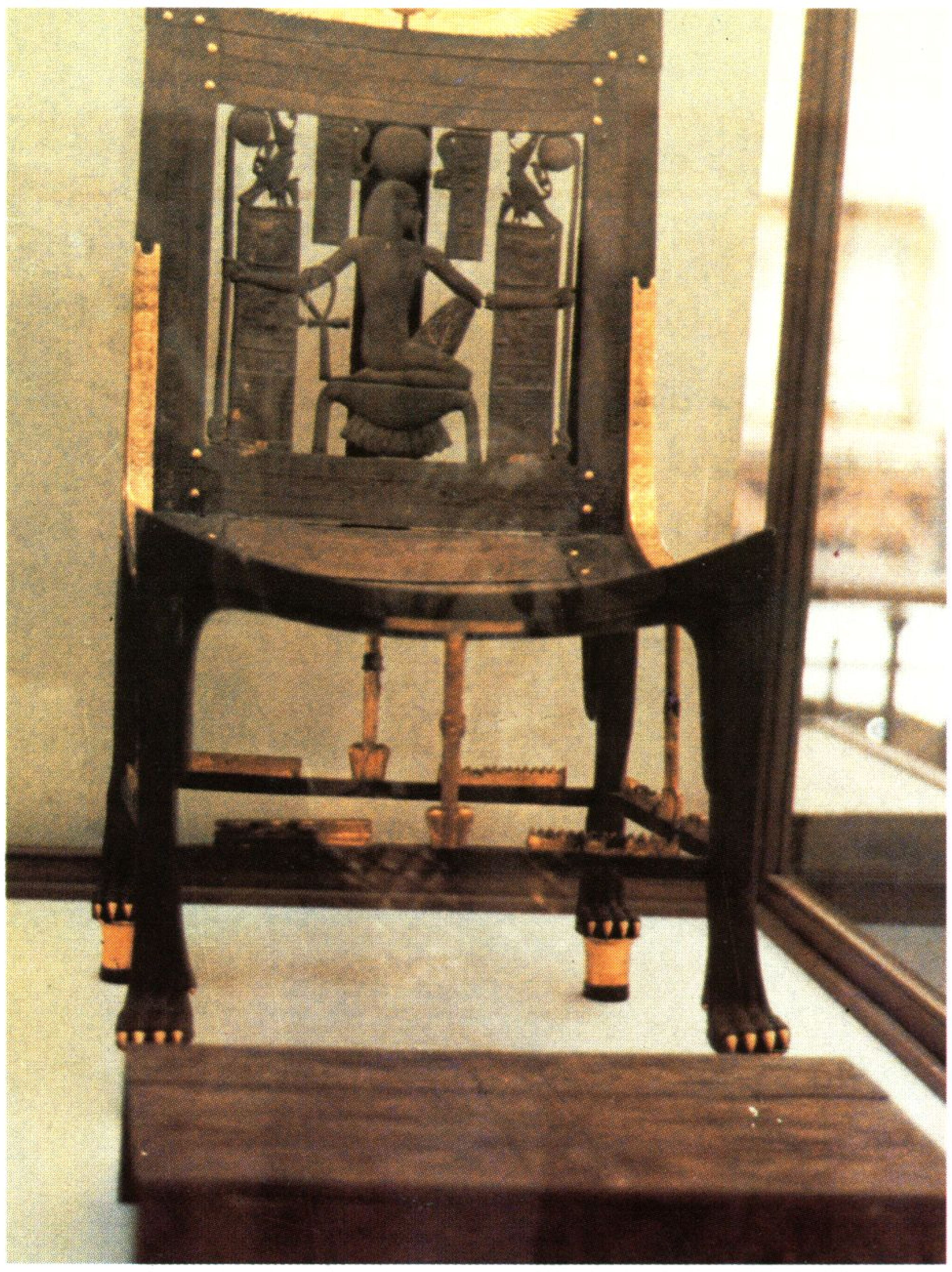
— يعلق لمنع الحسد ألوانه : الأصفر ، الأحمر ، الأخضر ، الكحلى ، الأبيض وهو عبارة عن زخارف على شكل معينات متشابكة من الخرز (متحف المركز) .

— كيس من الجلد لحفظ الرقوة .



حلق بلتاو لزينة المرأة من الفاددجا



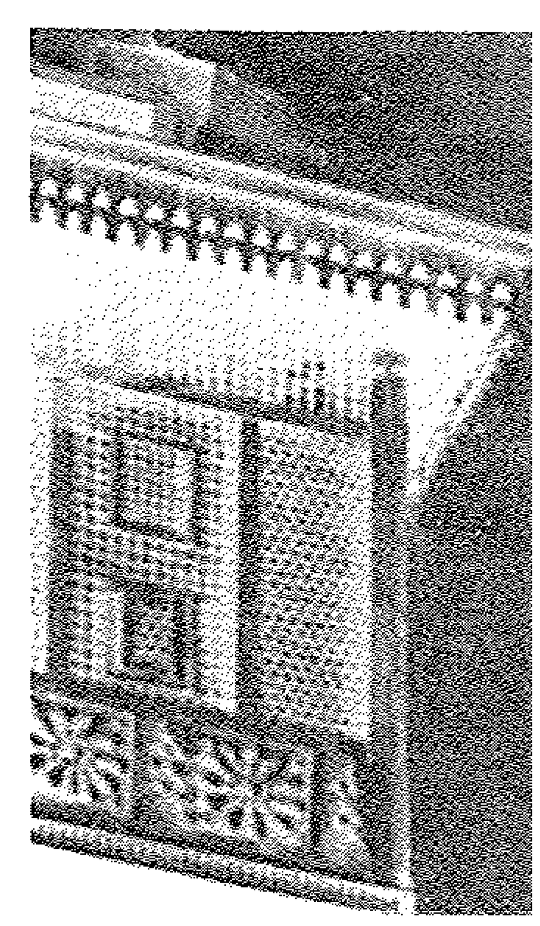


بعض قطع الأثاث من معروضات متحف الآثار المصرية القاهرة



الأثاث الشعبى

بقلم الدكتور زينب حجازى



تعكس قطع الأثاث الشعبى المصرى الكثير من إحساس المصرى بالجمال ، كما تعكس توارثة لحرفة صناعة الأثاث سواء من الخشب أم من الطين .

ولا تخلو قطع الأثاث فى البيت المصرى من وحدات زخرفية غنية باللون والتوزيع ، كما تستمد استمرارها من عقيدة متوارثة على مدى الأجيال والعصور .

ويعكس أسلوب التأثيث فى البيت الشعبى أحدث النظريات الحديثة التى تنادى بأن تكون قطع الأثاث جزءا من الجدران والفراغ . فالمصاطب والخورنقات جزء من جدران المكان والتسقيفة والتعريشة والأثاث من خامات البيئة المتوفرة دائما .

يعتبر المسكن أحد العناصر المهمة فى تراثنا الشعبى فهو الأساس ؛ لتكوين المجتمع بمستوياتة المختلفة ، وقد حظى بنصيب وافر من العناية والاهتمام منذ أقدم العصور . .

وتبدو براعة صانع الأثاث المصرى منذ عصور ما قبل التاريخ إلى حد أن مصممى الأثاث فى العصر الحديث يسيرون على نفس قواعد وتراكيب النجارة التى استخدمها المصرى القديم .

فرغم ندرة الأخشاب فى مصر إلا أن الأثاث وصل إلى درجة عالية من الدقة والذوق السليم .

وليس أدل على براعة صانع الأثاث المصرى القديم ما كشف عنه التنقيب من محتويات القبور التى كانت تزخر بأفخر الأثاث والمتاع من كراسى وأسرة ؛ وصناديق ومناضد وغيرها .

كما نشاهد فوق جدران المقابر تصويرا لورش النجارة والعمال وهم يؤدون أعمال النجارة كل فى تخصصه . . منهم من يقوم بعملية النشر ، من يقوم بعملية تشكيل الأرجل والحفر عليها ومن يتولى الدهان أو التذهيب أو التلميع .

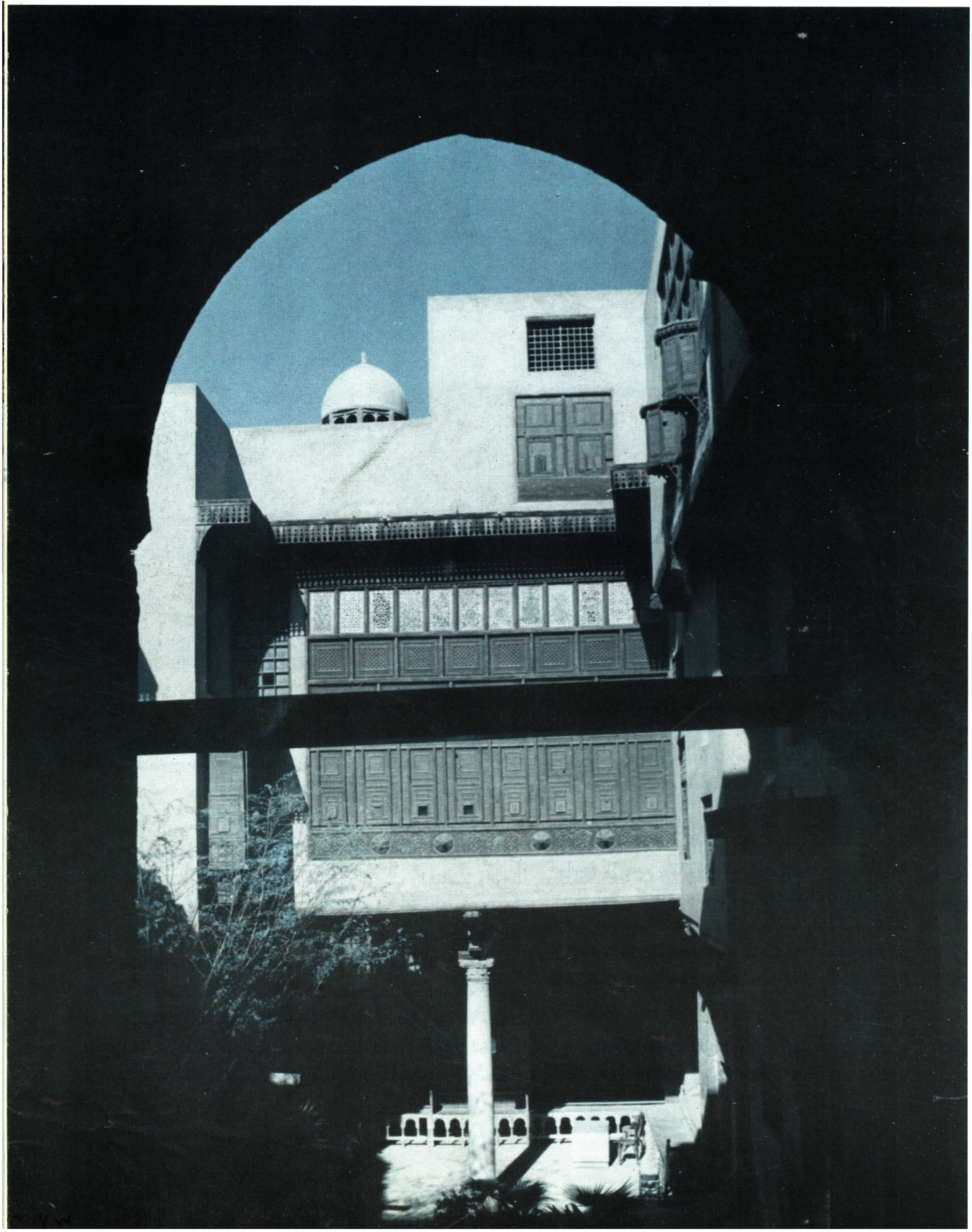
كذلك نجد أن صانع الأثاث المصرى قد استخدم التراكيب الصناعية التى تستخدم حتى الآن فى صناعة الأثاث ، مثل : مسمار الخشب وهو ما يعرف « بالكاويلا » وكذلك « الدسر » والنقر ، واللسان ، « والغنفارى » وغيرها من التراكيب .

وبعد اعتناق المصريين الديانة المسيحية ورث أقباط مصر صناعة الأثاث من أجدادهم الفراعنة وأضافوا إليها ما يوائم طبيعة الجو فى البلاد وتأثيره على الأخشاب من عوامل تمدد وانكماش وعرفوا الخرط والحشوات .

المشربيات وخرط الخشب فى واجهة متحف جاير اندرسون بطولون



المقاعد الخشبية وأعمال النجارة الدقيقة





نموذج للأثاث من مقتنيات متحف جاير اندرسون ويشمل الحصير والكليم ودواليب داخل الجدران

وبعد الفتح الإسلامى قام صانع الأثاث المصرى بدوره فأبدع فى عمل المحاريب الخشبية المتنقلة والمنابر والتوابيت والمقاصير وأبواب المساجد ، كما أنتج الأثاث المنزلى البديع ، مستخدما الخرط والحشوات ، وانتشرت أشغال الخرط الدقيق ذات الحبات المختلفة المقاسات ، فمنها العرناس والمتلوت والوردة والعريجة ، ومسدس الدقماق ، والعدل والمايل منها الدقيق جدا ويسمى السمسمية . وكل هذه مسميات للتكوينات الزخرفية التى يبدعها من الأخشاب المخروطة . وكذلك صنعت المشربيات الأنيقة من أعمال الخرط ؛ لتمنع رؤية من بداخل المسكن وفى نفس الوقت تسمح بمرور نسمات الهواء من خلالها وكذلك الضوء كما استخدمت الخراطة البلدية الواسعة بل جمع بينها وبين الخراطة الدقيقة داخل إطارات فى تكوينات جميلة تمثل أشكالا هندسية أو آيات قرآنية أو شكل حيوان أو طائر أو آنية . . كذلك استخدم مع الخرط حشوات أدخل عليها الحفر الغائر أو البارز وزخرفها بوحدات تجريدية لنباتات وطيور وقد حقق فيها الإفادة التشكيلية من تفاوت فى درجات الظل والنور والتنوع فى دقة الزخارف واتساعها .

ولم تكن مهارة صانع الأثاث مهارة يدوية فحسب بل إنه كان يراعى التغيرات الطبيعية للأخشاب من تمدد وإنكماش والتواء ،

كما استخدم النقر لربط أطراف الحشوات مع بعضها . . كما استخدم الأربطة ذات المفحار ؛ لتحكم قطع الأثاث الصغير المشكلة بالأفاريز دون استخدام الغراء أو المسمار .

كما أنه كان على دراية هندسية وعلمية متطورة لتنفيذ قواعد رياضية بتطويع الأخشاب لتخدم نمطا معمارى للأبواب والنوافذ والستر والسياج وغيرها من خلال رسوم مسبقة أو تصميمات أولية قبل التشغيل .

كما برع فى صناعة أشكال مختلفة من الدكك والكراسى والمناضد والأصونة والقواسى والثريا والمنابر والمقرنصات والشبابيك والأبواب والسياج والمشربيات ، وغيرها مما يخدم العمارة والأثاث . . وقد استخدم فى زخرفة هذه المشغولات الخشبية التطعيم بواسطة التجميع أو التلقيم مستخدما فى ذلك الصدف والعاج والأبنوس ، كما استخدم المعادن الثمينه مثل الذهب والفضة والنحاس .

والجدير بالذكر أن نماذج الأثاث التى عثر عليها والموجودة حتى الآن سواء من العصور الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية معظمها كان يخص طبقة الملوك والامراء أو كبار الدولة أو الطبقات العليا من الحكام .

أما الأثاث الذى يخص عامة الشعب فلا يوجد منه إلا النادر جدا ، ولذا وجب علينا الرجوع إلى النبع الذى انبثقت منه الشخصية المصرية ألا وهو تراثنا الشعبى . . وهو يمثل جذورا ثابتة وحصيلة لتفاعل ذكاء الإنسان المصرى مع البيئة الطبيعية التى يعيش فيها استيفاء لحاجاته الروحية والمادية .

ويقصد بتأثيث المسكن كل ما يحوية من أثاث ثابت أو متحرك يخدم أشكال النشاط الإنسانى من نوم ومعيشة وتناول طعام ، واستقبال الضيوف وتخزين وغيرها من الأنشطة وكذلك مكملات الأثاث من مفروشات وأغطية وفرش أرضيات وأدوات إضاءة وأدوات طهى وخبيز وأدوات حفظ مياه وغيرها مما يجلب الراحة والنفع والمتعة .

ولأن كل منطقة من مناطق مصر تختلف عن الأخرى فهناك مناطق زراعية ومناطق صحراوية وواحات وغيرها ، ومع هذا الاختلاف فى البيئة الطبيعية والمناخ نجد أن كل منطقة لها طابعها من حيث التصميم والشكل والمضمون والخامات المستخدمة ووسائل التنفيذ .

ولذلك سنتعرف على الأثاث الشعبى (ومكملاته) الشائع إستخدامه فى بعض المناطق التى تمتاز بطابع خاص .

فإذا ما بدأنا من أقصى جنوب وادى النيل فى منطقة النوبة المصرية التى تمتد بطول ٣٢٠ كيلو مترا ناحية الجنوب ومن ناحية الشمال تمتد حوالى ١٨٠ كيلو مترا وخاصة قبل بناء السد العالى وعملية التهجير . نجد أن هذه البلاد عاشت فى عزلة عن بقية وادى النيل فاحتفظت بطابعها المميز وكانت تضم ثلاثة عناصر من السكان يقيم كل منها بجزء من المنطقة على امتداد النيل .

يقيم الكنوز فى الشمال وقد سميت بهذا الأسم فى العصر الفاطمى حيث تولى إمارتها الأمير أبو المكارم هبة الله الملقب بكنز الدولة ومنذ ذلك الحين أطلق عليها اسم الكنوز وأهلها يتكلمون اللغة الموتوكية وهى منطقة جبلية تندربها الزراعة .

والمنطقة الوسطى هى منطقة العرب حيث سكانها ينحدرون من قبيلة العقيلات وقد نزحوا من الجزيرة العربية وهى تشبه المنطقة الشمالية من ندرة الزراعة ، ويوجد القليل من مراعى الأغنام ويتكلم أهلها العربية . أما المنطقة الجنوبية فهى منطقة النوبيين الفاديجا وهى من أغنى مناطق النوبة وهى غنية بالأراضى الزراعية التى تروى ريا دائما ، ويتحدث أهلها لغة الفاديجا وعلى الرغم من وجود ثلاثة عناصر من السكان فإن الخطوط والسمات الرئيسية فى العادات والتقاليد تتفق بينهم إلى حد كبير ، فهم يكونون مجتمعا مترابطا ومتعاطفا ، وقد ورثوا عاداتهم جيلا بعد جيل ، حتى بدأت عملية التهجير فانخرطوا مع باقى السكان فى جنوب الصعيد .

وبشكل عام كانت مساكن النوبيين تطل بواجهاتها على النيل وأسقفها على شكل أقبية والوحدة الأساسية فى المسكن هى الحوش السماوى الذى تفتح عليه حجرات المسكن وحيث تكون الأرض مستوية ومنبسطة ونجد أن البيت يشغل رقعة واسعة من الأرض ، كما هو الشأن فى الجنوب ، أما فى الشمال حيث وعورة الأرض وعدم استوائها فإن الأهالى يحتالون على هذه الطبيعة الوعرة ؛ حتى يمهدوا أكبر مساحة من الأرض ؛ ليقيموا عليها بيوتهم ولم تكن النوبة تعرف إلا البيت ذا الطابق الواحد .

وهناك عمال البناء المتخصصون فى بناء الجدران وبناء الأقبية ولكن بناء بيت جديد ليس أمرا يخص صاحب البيت وحده . . بل هو شأن كل جيرانة إن لم نقل شأن أهل القرية كلها .

فبناء بيت جديد يرتبط فى العادة بتكوين أسرة جديدة ومعنى هذا أن الفرحة تعم القرية كلها ، ومن واجب كل فرد أن يشارك فى هذا العمل بقدر ما يستطيع ويستوى فى ذلك الرجال والنساء ، البعض يتولى الحفر والآخر يجلب الطمى أو الحجارة ، ومنهم من يجلب جريد النخيل ويجهزه لاستخدامة فى البناء ، ومن لم يتسع وقته لعمل شىء من هذا فيكفيه أن يحضر عملية البناء ويضع مدماك أو مدماكين فى جدار كمشاركة منه ، وهى العملية التى يقوم بها الجميع مختارين راغبين . وعندما يكون لصاحب البيت مكانة خاصة فى نفوس الأهالى فإنهم يتهافتون جميعا على مساعدته . وفى وصفنا للبيت النوبى نجد

أول حجرة يبدأ بها هى الخاصة باستقبال الضيوف وهى فى مداخل البيت ولها باب خاص يفتح على البيت . . ودائما على الجهة البحرية حيث يدخلها الهواء ونسيم الشمال ويبنى خارج مدخلها بطول الجدار مصطبة من الطوب اللبن .

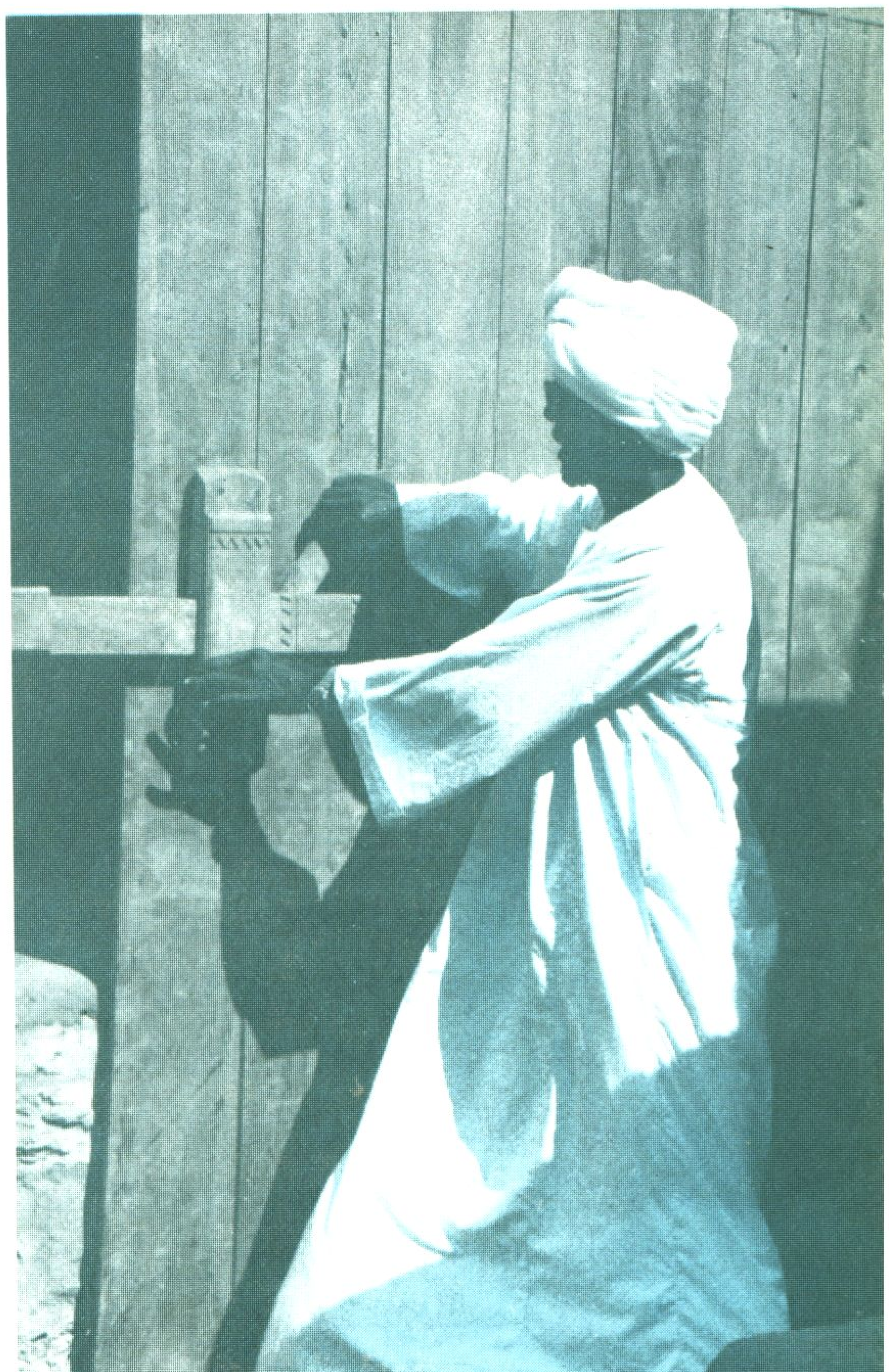
ويستخدم فى تأثيثها من الداخل عدد من الدكك الخشبية وتعلق على جدرانها مجموعة من الأبراش والأطباق الخوص المختلفة الأحجام والألوان والمزخرفة بوحدات مجموعة من الأبراش تستخدم للصلاة كما تعلق مرآة وتغرس فى الجدار بعض الأطباق الخزفية . . كما يشد حبل بين زاوية جدارين متجاورين ، ليعلق عليه الملابس أو الأغطية .

ويتدلى من السقف عدد من «المشعليب» (الشعلوب) وهو عبارة عن وعاء مصنوع من خوص النخيل المجدول ، والمزخرف بأشكال هندسية ملونة ، ويعلق هذا الوعاء فى سقف الحجرة بواسطة حبال رفيعة من خيوط مجدولة ولونها فى معظم الأحيان أحمر ومزينة بالودع والخرز وتعقد أطرافها من أسفل حول « المشعليب » فيصبح معلقا فى وسطها ، ويستخدم « المشعليب » فى حفظ الأطعمة بعيدا عن الحيوانات والحشرات . . كما يعتبر عنصرا من عناصر الزينة فى المسكن .

أما باقى الحجرات المحيطة بالحوش السماوى فتستخدم غالبا فى المعيشة أو النوم ، وإذا كانت غرفة النوم معدة لعروسين فتسمى فى منطقة الكنوز (حسيركا) وفى منطقة النوبيين الفادجا تسمى حاصل وتأثيث غرف النوم بأسرة مصنوعة من جريد النخيل وتصنع الملة من حبال مجدولة من لوف النخيل ، أو الجلد على شكل سيور كما يستخدم الصندوق الخشبى المزخرف بوحدات هندسية تمثل زهورا وآيات قرآنية ، كذلك على الأرض بجانب الجدارن مجموعة من المراجين الحوصية ذات الأحجام والألوان المختلفة لحفظ الملابس وتزخرف جدران النوم أيضا بالأبراش والأطباق الخوصية الملونة وكذلك المراوح المصنوعة من جريد النخيل والمطرزة بالخيوط الملونة بالكامل على شكل وحدات هندسية وتكسى حواف المروحة ويدها بالأقمشة الملونة كما تعلق على الجدران الأحجبة حيث يعتقد النوبى فى الحسد ويؤمن بالتفاؤل والتشاؤم ، فهم يقومون بعمل هذه الأحجبة ويعلقونها على الجدران وحول الأبواب وتكون على شكل قرص الشمس أو هلال أو عروس أو سمكة أو عقرب أو على شكل مثلث تتدلى من قاعدته مجموعة من الأسماك البلاستيك أو الكفوف أو الودع وتصنع هذه الأحجبة من الجلود والأقمشة الملونة وتزين بالخرز والترتر والودع . . كما يعلق فى السقف عدد كبير من « المشعليب »وهكذا نجد أن جدران الحجرات تغطى بالكامل بهذه المشغولات . حيث تقوم الفتاة النوبية فى سن مبكرة يعمل تلك المشغولات كى تزين بها بيتها عندما تتزوج .

وغرف النوم فى المسكن النوبى تخص الأسرة والأولاد

أبواب خشبية من النوبة



جلسة فى الحوش السماوى فى احد بيوت النوبة الجديدة





حوش سماوى فى منزل نوبى

المتزوجين بأسرهم وتخصص حجرات للأولاد غير المتزوجين وحجرات للبنات غير المتزوجات كذلك يوجد باب خاص لخروج البنات عند الكنوز (باب السر) ويسمى عند النوبيين العرب (نفاده) .

ويحتوى البيت النوبى على حجرة أو أكثر للمعيشة تفرش بالحصير أو الأبراش كما يحتوى على مخزن أو اثنين ترص فيه مجموعة من الصوامع المصنوعة من الطين وتسمى (جوس) حيث تخزن الحبوب والغلال وتقوم الزوجة بعمل هذه الصوامع وتزخرفها بوحدات من الحفر الغائر أو البارز وتلون الزخارف باللون الأبيض كما تقوم بلصق الأطباق على تلك الصوامع وذلك لتزيينها وكذلك للتمييز بين كل منها لمعرفة ما تحتوى عليه من غلال .

أما الحوش السماوى الذى تطل عليه حجرات المسكن حيث تنعدم فى البيت النوبى النوافذ الخارجية تقريبا ، وإذا وجدت فهى ضيقة وقريبة من السقف ؛ وذلك لأن المبانى ترمى بظلالها على الحوش فتلطف من درجة حرارة الهواء كما تساعد على خلق تيارات هوائية تعمل على تهوية المبنى من الداخل وتلطف من درجة الحجرات كما أن الحوش السماوى يعطى حيزا خاصاً لأصحاب البيت غير مجروح يخدم النواحى الإجتماعية ، وكما قال عنه آستاذنا المرحوم المهندس حسن فتحى :

« إن السماء هى المظهر الرحيم عند الإنسان العربى فهى نظيفة تبشره بتلطيف الجو فعمل على الاستمتاع بها قدر المستطاع فكانت وسيلته لتحقيق هذا الهدف هى الفناء الداخلى ، حيث يكون البيت عبارة عن مربع مجوف من الداخل فى صورة فناء داخلى ، وحوائطه الصماء الخارجية بلا نوافذ على الخارج تقريبا وتطل حجراته على الفناء الداخلى ويمكن منه التطلع إلى السماء ويصبح هذا الفناء وهو نصيبى المالك الخاص من السماء ويجلب هذا الفراغ المحاط بحجرات مسكنه فى أحسن الأحوال شعوراً بالهدوء والامان لايمكن لأى عنصر معمارى آخر أن يجلبه بينما تبدو فى كل حالة كما لو كانت منجذبة ومتآلفة مع المسكن بحيث يستمد البيت دائما مقوماته الروحية من السماء » .

وكذا نجد أن بعض البيوت فى النوبة تظلل من جزء من الفناء بأعواد من جريد النخيل وتبنى أسفله مصطبة متسعة أو تصنع دككا خشبية ؛ لتستمتع الأسرة بالجلوس فى جوها اللطيف باوقات الفراغ . . كذلك يخصص جزء فى أحد أركان الفناء كمزيرة يوضح بها الأوانى الفخارية والأزيار لتبريد المياه .

كما توجد حجرة بالفناء تخصص للمطبخ يكون بها فرن صغير أو أكثر حيث يقدم الخبز طازجا يوميا عند الطعام كما يوجد به كانون للطهى .

ومعظم البيوت النوبية كانت تطلى من الخارج (بالجير) باللون بالأبيض ما عدا المضيفة بمدخل البيت (الديوانى) فأنها تطلى بالأبيض أو الاصفر ويستخدم اللون الوردى الفاتح فى طلاء حجرات النوم .

وكانت المرأة تهتم بزخرفة بيتها ولم لا ؟ فالنيل يجرى أمامها بمياهه المباركة وهو عامر بالاسماك وتنمو أشجار النخيل شامخة على ضفافة كما تنمو كثير من النباتات والأزهار وتنشر أشعتها الذهبية ويتلألأ القمر والنجوم ليلا فأتخذت من كل ما هو جميل حولها فى الطبيعة رموزا وزخرفت به بيتها ، فرسمت الخط المنكسر رمزا لماء النيل والدائرة رمزا لقرص الشمس والهلال والنجوم والنخيل رمزا للرفعة والسمو والمثلث رمزا للتسامى والخلود . كما استخدمت أشكالا تجريدية للنباتات والزهور والطيور فى وحدات متكررة كذلك كتبت على المداخل والأبواب آيات من القرآن الكريم تبركا وتيمنا بها ، كذلك رسمت الأحجبة حول الأبواب والنوافذ وعلى الجدران على شكل سمكة رمزا للخير والبركة وعلى شكل عقرب أو تمساح اتقاء لشرهم . كما كانت ترسم أشكالا تمثل رءوس الثيران والكباش فوق الأبواب أو تعلق أسماك وتماسيح وحيوانات محنطة وذلك لطرد الأرواح الشريرة ولتحميها من الحسد هى ومن فى البيت .

كذلك تقوم المرأة النوبية برشق أطباق صينية فوق المدخل وعلى الجدران ويفسر ذلك على أنه دليل على الكرم وحسن الضيافة عند النوبيين ، وعند الكنزيات يفسر ذلك بأن هذه الأطباق تحمى سكان البيت من الحسد . . وإذا تعرضت هذه الأطباق للكسر فهى نذير سوء سوف يحدث للعائلة . . وإذا توفى أفراد الأسرة تنزع هذه الأطباق وتحطم ولا يوضع غيرها إلا بعد أكثر من عام .

وهكذا كان البيت النوبى يبدو للناظر إليه من بعيد كأنه لوحة فنية جميلة . وربما لاحت فى شكل البيت النوبى بعض خصائص العمارة الفرعونية حيث الأكتاف المائلة تسند الحائط الرأسى من الخارج تاركة فراغا فيما بينها يستغل فى عمل مصطبة أسفل الجدران خارج البيت يجلس عليها النوبى وهو وضيوفه ، ليستمتعوا بنسمات الهواء أو بشمس الشتاء .

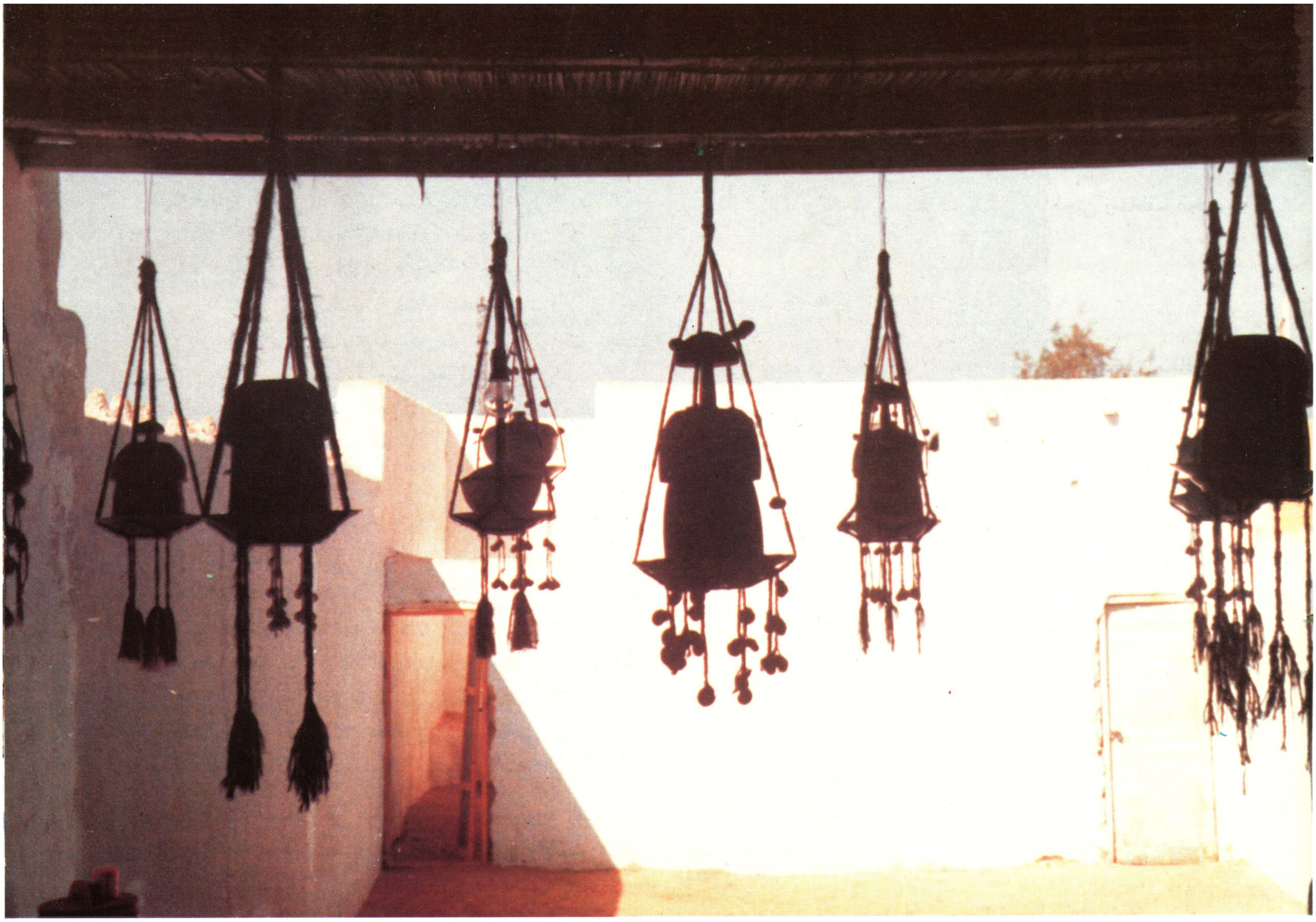
وإذا ما انتقلنا الى قرى وادى النيل الممتدة على ضفتى النيل سواء فى الوجه القبلى أو البحرى نجد أن المهنة الرئيسية لأغلبية السكان هى الزراعة ، ولذا نجد مجتمع القرية مجتمعا مستقرا . . والأسرة التى تمثل النواة الأولى فى هذا المجتمع بمستوياته المختلفة تنمو فى ظل عقائد وعادات وتقاليد ، فنجد أن أفراد الأسرة شديدو الترابط والتماسك ويبدأ ذلك بالزواج من الأقارب ويُضَم الأبناء المتزوجون إلى مسكن الأسرة ويكبر المسكن ويتسع مع زيادة عدد أفراد الأسرة ، وحتى إذا انفصلت بعض الأسر الصغيرة عن البيت الكبير فيكون ذلك فى مساكن مجاورة له حيث الكل يساعد فى العمل ويتحملون معا أعباء المعيشة فيشكلون وحدة اقتصادية واحدة .

ويشتهر المجتمع فى القرية بالبساطة وعدم التكلف ويتفاعل الإنسان مع البيئة المحيطة به فيستخدم ما جادت به الطبيعة فى بناء مسكنه وتأثيثه فيستخدم الطين فى البناء بعد خلطه بالتبن وصبه فى قوالب أو يستخدم طريقة المداميك فى البناء ويسقف منزله بفلوق النخيل ويغطيها بجريدة وتصنع الأبواب والشبابيك من أخشاب أشجار الكازورينا كما يستخدم نفس الخامات تقريبا فى تأثيث مسكنه .

يتكون المسكن فى الوجه القبلى من مدخل يَفتح عليه حجرة خاصة باستقبال الضيوف هى (المندرة) وفى الغالب يكون لها باب

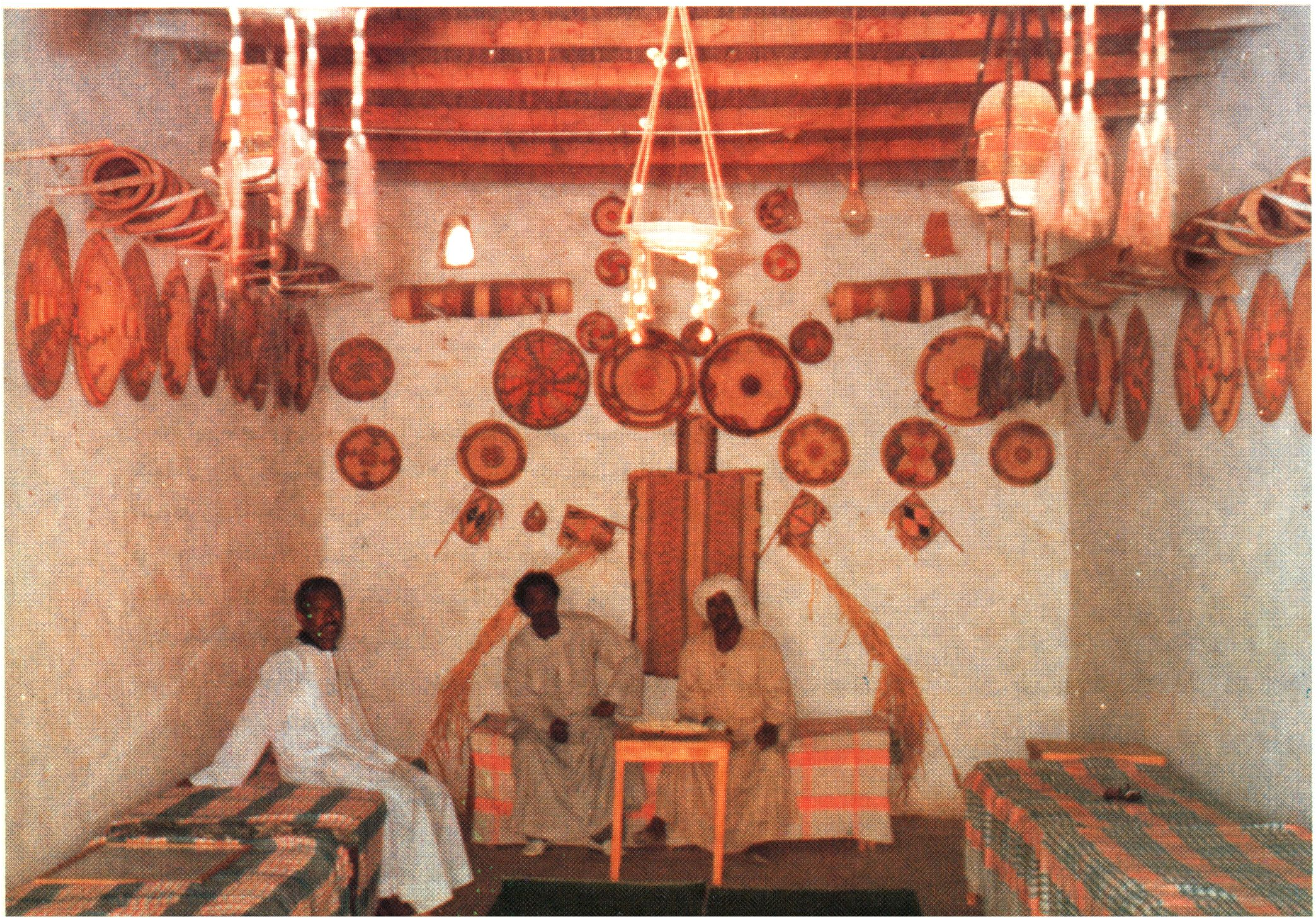
عمارة النوبة من الداخل





تحرص السيدة النوبية على تزيين البيت والمقعد بالأطباق والمنسوجات

جلسة .. وحديث فى بيت نوبى ويرى الأطباق والحصير من سعف النخيل



آخر على الخارج يدخل منه الزوار حيث إن الأسرة فى الوجه القبلى شديده التمسك بتعاليم الدين وبالتقاليد ، فالمندرة دائما فى مدخل البيت بعيدة عن باقى الحجرات الأخرى حتى لا يرى مَنْ فيها أو مَنْ يدخلها من بالداخل من النساء . ويمتد المدخل ، ليؤدى الى فناء سماوى يفتح على باقى حجرات المسكن مثل حجرة المعيشة وحجرة أو أكثر للنوم ومخزن وفى بعض الأحيان غرفة للخبيز وإذا كان المسكن من طابقين تُخصص غرفة الطابق العلوى للنوم وتسمى فى هذه الحالة فى محافظة أسيوط وسوهاج بالقصر .

أما بالنسبة لتأثيث المسكن فقد كان المتعارف عليه سواء فى الوجه القبلى أو البحرى أن أهل العروس لا يقدمون لها من أثاث المسكن سوى صندوق العروسة ولحاف ووسادة وبرش أو حصيرة أو كليم من الصوف وبعد أن تستقر العروس فى بيت الزوجية تقوم بتكملة ما تحتاجه لتأثيث مسكنها بنفسها مستخدمة فى ذلك الخامات البيئية . ونلاحظ ارتباطا بين المبنى المعمارى والأثاث الداخلى وخاصة الأثاث الثابت والذى يبدو كتشكيل نحتى داخل المبنى المعمارى وكذلك تبدأ فى تزويد مسكنها ببعض قطع الأثاث الأخرى المصنوعة من جريد النخيل أو الأخشاب أو المعادن وذلك حسب مستوى الأسرة المادى .

ويتمثل أثاث المسكن فى معظم مساكن قرى الوجه القبلى فى أثاث ثابت وأثاث متحرك يُصنع معظمه من الطين والأثاث الثابت يشتمل على :

الحاصل :

يُبنى الحاصل فى جانب أحد الجدران بالفناء وله باب خشبى صغير نسبيا أسفل الجدار وقد كانت تستخدمه الأسر الفقيرة للنوم وخاصة فى فصل الشتاء حيث لا تمتلك من الأغطية ما يقيها من البرد وتفرش أرضيته بالقش أو ببرش من سعف النخيل ويوجد بأعلى الحاصل فتحة مستديرة للتهوية أما الآن فيستخدم الحاصل لتربية الحيوانات المنزلية الصغيرة كالماعز والأرانب .

المصطبة :

تبنى المصطبة من قوالب الطوب الّلبن وتُغطى بطبقة من ملاط الطين وللمصطبة عدة استعمالات فإذا بُنيت خارج البيت كانت للجلوس عليها فى شمس الظهيرة شتاء وفى الهواء الطلق فى ظل الجدار أو فى المساء صيفا وإذا ما بُنيت داخل المندرة أو غرف المعيشة أستخدمت للجلوس عليها كأرائك ، وإذا بنيت فى غرف النوم (وتكون فى هذه الحالة متسعة وعريضة) فتخصص للنوم كأسِرّة وتفرش بالحصير أو الأكلمة الصوفية أو مفروشات تنسج من قصاقيص الأقشمة وتوضع عليها وسائد ومساند محشوة بالقطن وقد تطورت المصطبة بتجويف أسفلها وتسليح مسطحها بأعواد الجريد ويسمى التجويف أسفلها بالكتون ويستخدم لحفظ قدور السمن والجبن ومقاطف الخبز وغيرها .

الصُّفة :

تبنى الصفة فى الحجرات الخاصة بالتخزين وخاصة فى محافظة المنيا وتستخدم لحفظ الخبز حيث يوضع فى صفوف متراصة رأسية ويقفل عليه بباب خشبى وتكون الصُّفة من طابقين العلوى لحفظ الخبز والسفلى يُستخدم لتربية الطيور والأرانب أما أعلى الصُّفة فيستخدم كرف كبير يوضع عليه بعض أدوات المنزل وهى مأخوذة من الطراز التركى حيث تصنع من الرخام وتزين بقطع الرخام الصغيرة (الخردة) وما زلنا نشاهد هذه الصفة فى بعض المنازل الأثرية منها بيت السحيمى .

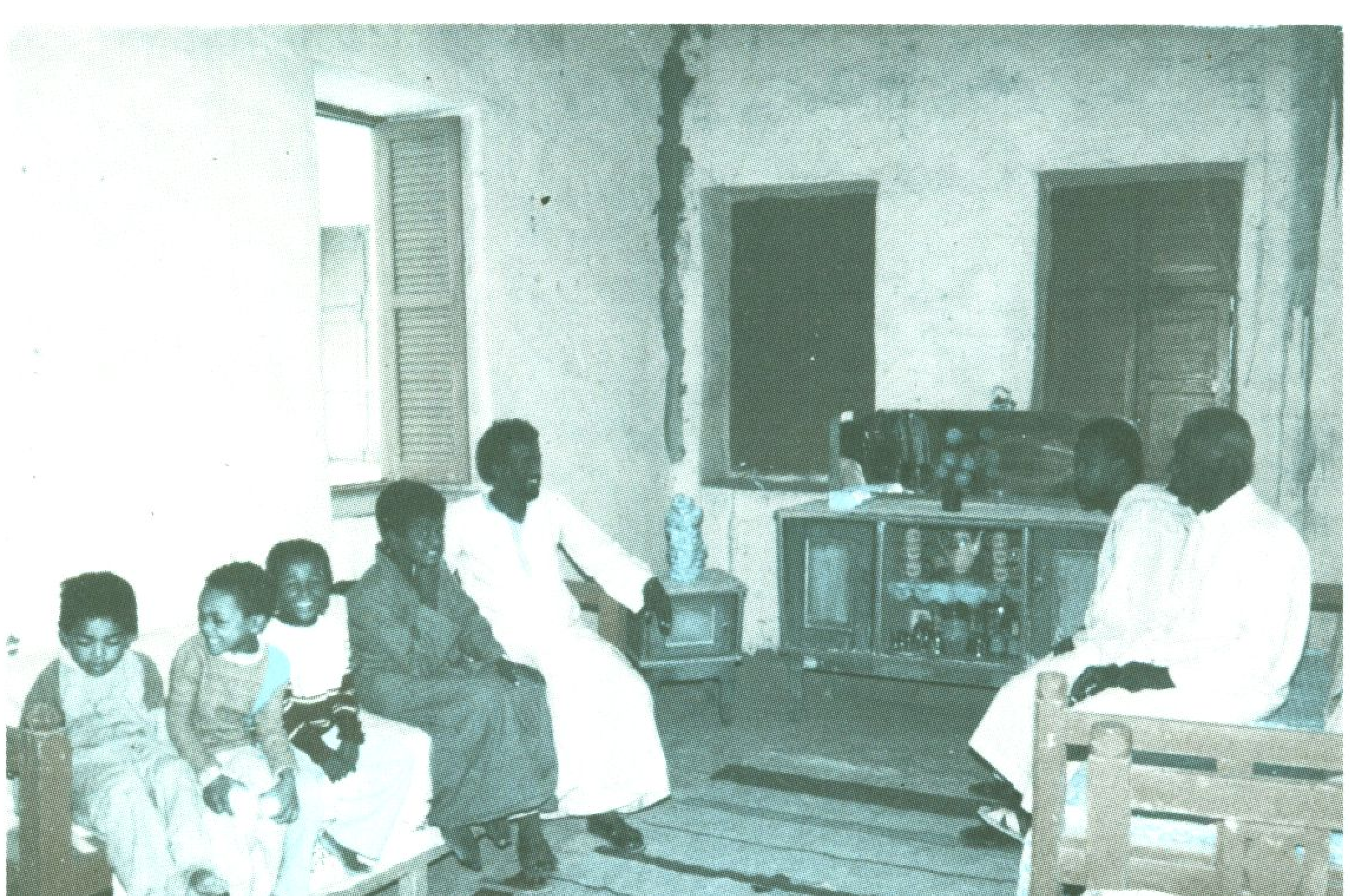
دولاب الحائط :

يكون دولاب الحائط على هيئة خورنق مستطيل بالجدار وله « دلفتان » من الخشب وعدد من الأرفف الخشبية ويستخدم لحفظ الملابس .

الخورنقات :

تجاويف غائرة فى الجدران تسمى الخورنقات على شكل مربعات أو مستطيلات وتستخدم فى أغراض كثيرة فأما الموجودة فى أعلى الجدار فتستخدم لوضع أدوات الإضاءة ولتربية الحمام . أما الخورنقات الموجودة فى مستوى القامة فتسخدم لحفظ بعض الأدوات

الدكة القديمة والأدوات الحديثة تزحف على النوبة الجديدة





خبيز العيش فى الفرن النوبى

المنزلية كالأطباق والطواجن والأوانى وغيرها ، وأسفل الجدران تستخدم لتربية الطيور وتسمى هذه الخورنقات طاقة أوكنا أو بنية .

الأرفف :

تُبنى الأرفف فى الجدران من مادة الطين المخلوط بالتبن وتكون حافته الخارجية بارزة لأعلى ويحفظ على الرف بعض الأدوات مثل الملاعق والسكاكين والزجاجات وغيرها وتسمى فى محافظة قنا حردوب وفى محافظة سوهاج سرداب .

الصوامع الثابتة (الدوار) :

وتُبنى الصوامع الثابتة ملاصقة للجدران فى غرفة التخزين أو فى جانب من الفناء . وهى على شكل أسطوانى أو متواز مسطوح ويعلوها خورنق ويكثر استخدامها فى محافظة سوهاج وتستعمل فى حفظ الغلال والحبوب ، وتبنى من خامة الطين المخلوط بالتبن والمرأة فى الوجه القبلى على درجة من المهارة فى عمل الصوامع فهى تشكل الصومعة بحيث تتسع لمقدار معين من الغلال سواء كيل أو اثنتين أو أكثر وتملأ الصومعة من فتحة أعلاها . ثم تسد بالطين بعد ملئها وعند الاستعمال تفتح من أسفلها وتأخذ الكمية المطلوبة ثم تُسد مرة أخرى وهذه الطريقة تحفظ الحبوب من التسوس ، أما الخورنق الموجود أعلى (الدور) فيستخدم فى حفظ بعض الأدوات المنزلية ، واذا ما أغلق هذا الخورنق « بدلفة » خشبية فيسمى فى هذه الحالة خوخة تحفظ بها الأوراق المهمة والنقود وغيرها وتقفل بقفل حديدى وهى تشبه الخزانة .

المزيرة :

تُبنى المزيرة من الطين فى ركن من أركان الفناء ليوضع عليها أزيار المياه وأسفلها حوض يتلقى المياه المرشحة من مسام الأزيار ، لتشرب منها الطيور وتسمى المزيرة فى محافظة سوهاج (سقاية) .

الفرن :

يُبنى الفرن فى غرفة الخبيز أو فى الفناء ويُبنى بطريقة المداميك وهو يشبه القبة وتثبت فى منتصفه بلاطة مستديرة من الفخار أو الصاج وله فتحتان إحداهما أسفل البلاطة لوضع الوقود وإشعاله والفتحة الأخرى أعلى البلاطة لرص الخبيز أو طواجن الطعام كما توجد فتحة صغيرة أعلى الفرن لخروج الدخان .

الكانون الثابت :

يُبنى الكانون الثابت بنفس طريقة الفرن بواسطة المداميك ويكون له فتحة من أسفل لوضع الوقود وفتحة من أعلى لتوضع عليها أوانى



الطعام ويمكن أن تُبنى عدة كوانين متجاورة لوضع أكثر من إناء عليها لطهى الطعام ، أو يكون للكانون عدة فتحات .

الهواية :

تبنى الهواية ملاصقة للكانون وهى عبارة عن حوض كبير مرتفع ترص عليه الأوانى بعد غسلها لتجف بفعل الحرارة الناتجة عن الكانون ويسهل لربة البيت تناولها أثناء إعداد الطعام .

العلاقة :

العلاقة جريدة نخيل أو حبل مجدول من لوف النخيل ويثبت بين جدارين متجاورين ليعلق عليها الملابس .

المثابت :

المثابت عبارة عن قطعتين من جريد النخيل السميك من جهة قاعدة الجريدة أو قطعتى حديد ومغروستين متقابلتين فى الجدار لتوضع عليه الألحفة والبطاطين مطوية أثناء النهار .

وهكذا نجد أن الزوجة تقوم بتأثيث مسكنها مستخدمة خامة الطين أو الطفلة حيث لا يكلفها ذلك سوى الجهد والوقت . . أما إذا كان المستوى المادى للأسرة أكثر يسرا فإنها تزيد فى مسكنها بعض قطع الأثاث المصنوع من خامات أخرى مثل جريد النخيل أو الأخشاب أو المعادن مثل الحديد والنحاس، ومن هذه الأنواع :

اثاث من جريد النخيل :

هناك كثير من الأسَر التى تستخدم الأسْرَّة والكراسى والمناضد المصنوعة من جريد النخيل كما يقبل على إستخدام هذا النوع من الأثاث الطلبة الذين يسكنون بعيدا عن قراهم بجانب الدور التى يتلقَّون فيها العلم . . كما يستخدم الجريد فى عمل الأقفاص التى تربى فيها الطيور والمطارح التى تستخدم عند عمل الخبز .

الأثاث المعدنى :

ويتمثل الأثاث المعدنى فى الأسِرَّة الحديدية والنحاسية وبعض مكملات الأثاث مثل حمالة لزير أوالعلاقة التى تعلق بواسطة حبال فى السقف ، ليوضع عليها أوانى الطعام بعيدا عن الحيوانات المنزلية والطيور .

الأسِرَّة الحديدية :

ويسمى السرير الحديد حسب قطر أعمدته فهناك سرير حديد بوصة أو بوصة ونصف أو سرير « اثنين بوصة » وهكذا ، وتطلى الأسِرَّة الحديدية باللون الأسود أو الأزرق الفاتح ويزين بكثير من الحليات النحاسية وكلما زاد سمك أعمدته وكثرت حلياته كلما ارتفع ثمنه .

ويتكون السرير من أربعة أعمدة ويثبت شباك واجهة السرير بالعمودين الأماميين وظهر السرير بالعمودين الخلفيين وتثبت أعمدة الواجهة الظهر بواسطة عارضة حديد بين كل عمودين تسمى فخذ



صناعة الكراسى من جريد النخيل

ابواب ورسوم على جدران من الطوب النى وفى اسفل المصطبة بجوار المدخل الخارجى للبيت



السرير ويوضع فوق كل من العارضتين المله الخشبية وتتكون من عارضتين خشبتين لهما أرجل مخروطة تثبت على العوارض الحديدية وطرفها مقعر على شكل نصف دائرة يلتف حول العمود وتسمى أرجل الملة . والعارضة لها إفريز داخلى ويثبت بين العارضتين ألواح خشبية بعرض السرير وتسمى ألواح الملة ويربط بين أعمدة السرير الأربعة أسياخ تنتهى بحلقات تثبت فى مسامير بارزة أعلى العمود ويزين أعلى العمود بعد ذلك بحليات منتفخة لها شكل مخروطى مدرج وتسمى عسكرى السرير ، كذلك يوجد فى منتصف العمود حلية أخرى تسمى كويسته .

كما تُحلى الأسياخ الحديدية التى تكُون شباك السرير ببرامق نحاسية بينها دوائر تسمى كحكة وكذلك يوجد وسط ظهر السرير دائرة نحاسية بداخلها مرآة تسمى قوة ويفرش السرير بوضع حشوات من القطن على الملة الخشبية وتُغطى بملاءات قطنية تكون مطرزة فى بعض الأحيان وفى الشتاء يمكن وضع بطانية فوق الملاءة وتستخدم الوسائد المحشوة بالقطن كما يُلف حول الأسياخ التى تربط الأعمدة من أعلى دائر من الدانتيل أو من الأقمشة القطنية وبعض الأسَرتستخدم الناموسية وهى من التل وتغطى السرير بالكامل لتحمى النائمين من الناموس كذلك يستخدم البعض دائر القطن المطرز حول الجزء السفلى من السرير ويسمى ملاكوف .

الاسِرَّة النحاسية :

تشبه الأسِرَّة الحديدية فى تكوينها وتختلف فى بعض الأحيان فى شكل الأعمدة فمنها قطاع مربع أو أن يأخذ الشكل الحلزونى فى بعض أجزائه كما تكثر الحليات النحاسية والبرامق وتزين ببعض الحليات النحاسية المصبوبة على شكل فروع وأوراق نباتية وزهور أو طيور أو ملائكة ، وتفرش وتغطى بنفس طريقة الأسرة الحديدية .

أما الأثاث الخشبى الذى يستخدم فى تلك المناطق والذى يصنع من خشب الكازورينا والصفصاف والكافور أو خشب الموسكى فيتمثل فى :

الصندوق :

ويُعد الصندوق أكثر أثاث المنزل شيوعا فى البيت المصرى عموما منذ القدم وهو بسيط التراكيب ويستخدم فى حفظ الملابس وأدوات الزينة وغيرها فمنه صندوق العروسة والصندوق العادى . . وتُصنع هذه الصناديق من أخشاب الصفصاف أو الكازورينا وبعضها يكون غطاؤه مسطحا وبعضها مقصبا ويصنع بأحجام مختلفة ويسمى حسب مقاسات طوله . . ونلاحظ فى شكل الصندوق المستخدم حاليا بعض خصائص الصندوق الفرعونى إلا أن هذا مزخرف ومطعم بالعاج والأبنوس وملقم بالأحجار الكريمة . . أما صندوق العروسة الحالى فيبطن من الداخل والخارج بالورق ويزخرف بالصبغة الحمراء الوردية بخطوط هندسية ووحدات على شكل زهور ونباتات وطيور كما يحلى غطاء الصندوق وجوانبه وحول حوافه بشرائط معدنية مفضضة ومزينة بثقوب صغيرة متراصة أو أشكال هندسية هذا بالنسبة لصندوق العروسة أو صندوق الملابس ، أما الصندوق السحارة فهو صندوق كبير الحجم مرتفع وله غطاء علوى يُفتح من قرصة الصندوق العلوية أو من الواجهة وهذا الصندوق نادرا ما يزخرف ويُستخدم فى حفظ السكر والأرز والشاى وغيرها من تموين البيت .

الدكـــة :

تعتبر الدكة نوعا من الأرائك المستخدمة حاليا فى معظم منازل الوجه القبلى حيث تستخدم للجلوس عليها فى غرف الاستقبال (المندرة) وغرف المعيشة كما تُستخدم فى حجرات النوم كأسِرَّة بوضع دكتين متقابلتين وتوضع عليهما حاشية قطنية تغطى بملاءة كما توضع الوسائد المحشوة بالقطن ويعتبرونه مكان توم أمين بالنسبة للأطفال حيث إنه سرير محاط بمساند وظهرى الدكتين مثل السياج حيث أن ظهر ومسائد الدكة يكونان دائما على ارتفاع واحد وقوائم الدكة تكون مخروطة وتنتهى فى بعض الأحيان بحلية على شكل كرة أو مخروط .

وحاليا تدهن الدكك باللاكيه الأصفر أو الأخضر أو الأزرق الفاتح . وإذا ما استخدمت للجلوس ، فتغطى بالكليم أو السجاد المصنوع من قصاصات الأقمشة .

كرسى الطعـام :

كرسى الطعام عبارة عن منضدة صغيرة لا تزيد قرصتها ٥٠×٥٠ سم وارتفاعها لا يزيد عن ٤٠ سم وتستخدم بكثرة فى محافظة أسيوط وسوهاج ولا يكاد يخلو بيت منها وتستخدم لوضع صينية الطعام عليها عند الأكل .

الطبليـة :

الطبلية عبارة عن منضدة منخفضة وتكون قرصتها دائما مستديرة ومساحاتها مختلفة منها الصغير والكبير وتثبت قرصتها على أربع أرجل مخروطة وارتفاعها لا يزيد عن٣٠ سم وتستخدم لتناول الطعام عليها أو لإعداد وتجهيز الخضروات عليها قبل الطهى وكذلك لفرد عجائن الفطائر عليها بواسطة عصا أسطوانية مدببة الطرفين تسمى نشابة . . كما يستخدمها الأطفال الصغار لوضع كتبهم عليها أثناء استذكار دروسهم وهم جالسون على الأرض حولها .

المنضــدة :-

هى مناضد مرتفعة ذات قرصة مستطيلة أو مربعة وتستخدم فى عدة أغراض مثل تناول الطعام عليها أو استذكار الدروس كما تستخدم لوضع المواقد عليها وأوانى الأطعمة وفى هذه الحالة تكون ذات أدراج مثبتة أسفل قرصتها لحفظ الملاعق والسكاكين وغيرها من أدوات المطبخ

الصغيرة وتدهن هذه المناضد باللون الأخضر أو الأصفر أو الأزرق الفاتح وإذا كانت ضمن أثاث مسكن عروس جديدة فتلون بالألوان الوردية الحمراء والصفراء على شكل تجازيع الأخشاب .

الكنبة الاسطانبولى :

يبدو أن تلك الارائك سميت بالكنب الإسطانبولى نسبة الى ما كان يستخدمه الأتراك فى مصر فى منازلهم حيث ذكر المستشرق الإنجليزى إدوارد وليم لين فى كتابه « المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم » والذى وصف فيه ما تحتويه غرفة التختابوش وهى ضمن غرف الاستقبال حيث كانوا يستخدمون آرائك خشبية مستطيلة بدون ظهر أو مساند ترص على جانب واحد أو جانبين أو حول ثلاثة جوانب من الغرف حيث كانت هذه الغرفة بالدور الأرضى وذات واجهة مكشوفة أى لها ثلاثة جدران فقط . . وشكل هذه الأرائك يتقارب مع شكل الكنبة الاسطانبولى حيث انها بدون ظهر أو مساند اما ما طرأ عليها حاليا هو تزويد تلك الكنبة بقاع أسفل القرصة لاستخدامها فى أغراض التخزين حيث زودت القرصة العلوية أو واجهة الكنبة « بدلفة » تغلق على ما بداخلها وتسمى فى هذه الحالة كنبة بسحارة وتخزن فيها المفروشات والملابس عند عدم استخدامها فى فصول السنة المختلفة .

البوريـه :

يمكن اعتبار كلمة بوريه تحوير لكلمة مكتب باللغة الفرنسية وخاصة وأن البوريه يتكون من عدد من الأدراج مثله فى ذلك مثل المكتب الذى يتكون أيضا من أدراج .

والبوريه عبارة عن قطعة أثاث مكونة من أربعة أدراج فوق بعضها رأسيا وتوضع فوقها مرآة فى بعض الأحيان وتدهن باللون الأصفر وتجزع باللون الأحمر الوردى على شكل سمار الأخشاب كما يلون فى بعض الأحيان باللون البنى .

ويستخدم البوريه فى حفظ الملابس وأدوات الزينة الخاصة بالزوجة .

الدولاب :

أصبحت الأسر حاليا تستخدم الدواليب الخشبية لحفظ الملابس بدلا من دولاب الحائط ويكون الدولاب ذو « دلفة » واحدة أو أكثر . . فالدولاب ذو « الدلفة » الواحدة تكون هذه « الدلفة » عريضة وأسفلها درج أو اثنان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » أو الثلاثة « دلف » ويزود فى بعض الأحيان بأدراج من أسفل أو من الداخل وكثيرا ما يزود الدولاب من الداخل أو الخارج بالمرايا التى تثبت على « الدلف » . . والدولاب الذى يُزخرف بالأويما يسمى بالدولاب العربى أما الدولاب العادى غير المزخرف يسمى أمريكانى ، وهذه التسمية شائعة بين صانعى الأثاث فى الوجه القبلى .

وحاليا أصبحت كثير من الأسر تقوم بهدم منازلها المبنية من الطوب اللبن وإقامة المبانى الخرسانية المسلحة وتؤثث هذه المساكن بالاثاث الحديث والمصنع أغلبه من الأخشاب وذلك لمجرد التقليد وكنوع من التباهى .

لا يختلف المسكن وتأثيثه فى الوجه البحرى كثيرا عن الوجه القبلى فالمسكن فى الوجه البحرى مكون من نفس الوحدات ولا يزيد عليها سوى حجرة شتوية تبنى بالدور الأرضى ويبنى بها فرن يشغل عرض الغرفة كلها من الجدار للجدار وسطحه العلوى مسطح فيكون الفرن بمثابة مصطبة كبيرة وقبل النوم يوقد الفرن لتدفئة الغرفة ويفرش على سطح الفرن حصيرة أو كليم للنوم عليه للتمتع بالدفء فى أيام الشتاء القارس .

وتختلف مسميات وحدات المسكن فى الوجه البحرى وكذلك الأثاث ومكملاته عن الوجى القبلى كما يمكن أن تختلف بعض المسميات من محافظة لأخرى كذلك يمكن أن تختلف خامة تصنيع بعض مكملات الأثاث فمثلا يُستخدم لحفظ حاجات المسكن فى الوجه القبلى من خوص النخيل مثل المراجين والقفف والمقاطف وغيرها .

ولكن فى الوجه البحرى يُستخدم البوص بعد تنشيفه فى عمل أسبته تستخدم لنفس الغرض وكذلك تستخدم عيدان نبات الحنة فى عمل المشنات والأسبتة والقطاعات وهى خاصة بتربية الكتاكيت .

ولا يخلو بيت من بيوت الوجه البحرى من برج أو أكثر لتربية الحمام .

المسكن الشعبى فى المدينة

أما الطبقات الدنيا فى محافظة القاهرة فقد كانوا يؤثثون مساكنهم حسب عدد الغرف التى يعيشون فيها سواء كانت حجرة واحدة أو أكثر حيث يضعون فيها كل ما يخدم أنشطتهم اليومية ـ فللنوم تستخدم الأسِرّة الحديدية ذات الأعمدة وتكون مطلية باللون الأسود وتسمى هذه الأسِرّة حسب تخانة أعمدتها فتسمى سرير بوصة اثنين ، ويربط بين أعمدة هذه الأسِرّة أسياخ حديدية ويعلو كل عمود غطاء نحاسى يسمى عسكرى السرير وهناك بعض الأسِرّة الحديدية ذات أعمدة قصيرة وتكون مطلية باللون الأزرق (اللبنى الفاتح أو الأخضر الفاتح (فستقى) . . والأسِرّة الحديدية عموما واجهتها وظهرها عبارة عن أسياخ وقوائم حديد مزخرفة ببعض الحليات النحاسية .

وكانت الأسَر الميسورة الحال تستخدم الأسِرّة النحاسية ذات الأعمدة مربعة القاعدة ويربط بين هذه الأعمدة كورنيش نحاسى مزخرف أو بأسياخ نحاسية وواجهة السرير وظهره مزخرف بقوائم وحليات نحاسية ومرايات على شكل دوائر تحيط بها حلقات نحاسية

أو تماثيل تمثل أشكال الملائكة ويعلو الأعمدة حليات نحاسية وهى العساكر مثل الأسَرة الحديدية وكانت هذه الأسَرة مرتفعة كثيرا عن الأرض فقد كان سائدا أنه كلما علا السرير وارتفع عن الأرض كان ذلك دليلا على الثراء والرقى حتى إنهم كانوا يضعون جزءا درجيا من الخشب للصعود على السرير .

وسواء كان السرير من الحديد أم النحاس فُيلف حول الأعمدة والأسياخ من أعلى دائر من الدانتيل أو القماش المطرز بالخيوط الملونة وملة السرير من الخشب ويوضع فوقها المرتبة المحشوة بالقطن ووسادة أو أثنين وتغطى بالملايات المحلاوى أو المطرزة مثل الدائر العلوى ويلف حول أرجل السرير من أسفل دائر آخر مطرز بنفس الطريقة يسمى الملاكوف ويركب فوق السرير الناموسية وهى من التل وتوضع من فوق الاعمدة وتعقد من الوسط وتتدلى حول السرير من جميع الجهات حتى تمنع دخول الناموس أو الذباب الى النائمين .

ويستخدم الألحفة والدرابيات فى الغطاء والدرابية عبارة عن لحاف محشو بالقطن وهى من أقمشة الساتان اللامع ولها كرانيش من الجانبين وحاليا تستخدم الأسِرَّة الخشبية فى معظم المنازل بالقاهرة والمدن الكبرى وذلك لسهولة الصعود اليها والهبوط منها وكذلك لسهولة فرشها وتنسيقها ولا يحتاج الى دائر علوى ولا الى ملاكوف فهى تغطى بملاءة محلاوى أو ملاءة من التيل المطرز بالخيوط الملونة . ويعلو ظهر السرير بلتكانة يتدلى منها ستارتان على جانبى السرير من الخلف وتكونان من نفس نوع الملاءة .

ولحفظ الملابس يستخدم الصوان (الدولاب) ويوجد منه عدة أنواع منها الدولاب ذو « الدلفة » الواحدة وتكون عريضة ومغطاة بمرآة من الخارج فى معظم الأحيان أو من الداخل وأسفلها درج لحفظ الأكواب والأطباق والملاعق وغيرها أو لحفظ الفوط وملاءات الأسِرَّة .

وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وفى أغلب الأحيان يكون بين « الدلفتين » جزء مسطح به حلية بها مرآة بيضاوية الشكل وأسفل « الدلفتين » درج أو درجان وهناك الدولاب ذو « الدلفتين » وبينهما يوجد من أعلى الى أسفل فترينة لها « دلفتان » من الزجاج وأسفلها خورنق وأسفله ثلاثة أدراج وهذا النوع يسمى الدولاب البيانو .

أما تخزين مئونة المنزل من أرز وسمن وسكر وغيرها فيستخدم لذلك الصندوق الخشبى المزخرف بالشنابر الصفيح والمسامير .

وإذا خصصت حجرة لاستقبال الضيـوف وتسمى حجرة المسافرين ، أو ركن من حجرة يستخدم لذلك الكنبة الإسطانبولى (أريكة) وتصنع من الخشب الموسكى ولها أربع أرجل مخروطة يحيط بها من جميع الجوانب والسطح ألواح خشبية طولية وبعضها تسمى كنبة صحارة حيث يصنع لها قاع من الخشب وتصنع له « دلفة » فى السطح العلوى أو واجهة الأريكة وتصنع لها سقاطة بقفل حيث يخزن فيها متاع البيت أو الملابس الشتوية فى الصيف أو الصيفية فى الشتاء .

وتُغطى هذه الأريكة بمرتبة محشوة بالقطن ويوضع عليها مسندان يسندان على الحائط ووسادتان توضعان فى وسط الأريكة . . . وهناك نوع من الكتب الإسطانبولى يسمى « مدبس » اى تُنجد حول الأجناب بالقطن ويغطى بقماش الجوت ويدبس بواسطة مسامير التنجيد ذات الرءوس المستديرة المحدبة النحاسية ويصنع للمرتبة والمساند والوسائد الخاصة بها أغطية من نفس نوع الجوت . . . كما يستخدم أيضا فى المكان المخصص لاستقبال الضيوف الكراسى الخيزران ويوجد منها أنواع كثيرة وتسمى حسب التشكيل الذى يتكون منه الظهر الكرسى والأرجل فمنها كرسى عثمانى بعرانيس وشريحة وقمقم وكرسى بضلوع رقبة الجمل وكرسى بسوست . وهناك الكرسى ذو القاعدة والظهر المجدولين بالقش . ولتناول الطعام تستخدم فى أغلب الأحيان الطبلية الخشبية وبعد تناوله يضعون الطبلية أسفل السرير حتى لا تأخذ حيزا من الغرفة وبعض الاسر تستخدم المناضد الصغيرة وتسمى ترابيزة وهى مستديرة فى أغلب الأحيان فما هى الا تطوير لأرجل الطبلية حيث ارتفعت أكثر عن الأرض ليستخدمه الجالسون على الكراسى والارائك البعض يستخدم مع هذه المنضدة منضدة أخرى أو اثنتين أصغر حجما ولكنها بنفس الارتفاع وتقدم عليها المشروبات وتسمى طقطوقة .

أما الارضيات فكانت تفرش بالحصير أما الأسر الموسرة فكانت تستخدم فلقة البساط وهو نوع من السجاد الصوف الخفيف ويقص حسب المقاس المطلوب ويوضع فوقها شلت للجلوس وهى وسائد محشوة بقصاصات الأقمشة أو القطن أما الآن فاصبحوا يستخدمون الأكلمة الصوفية او السجاد القطنى .

أما للشرب فيستخدمون القلل الفخارية يضعونها فى صينية من النحاس وتغطى بأغطية نحاسية والآن أصبحت تصنع من الألومنيوم أو البلاستيك وتوضع على قاعدة الشباك أو فى مكان يصله تيار الهواء أو توضع خارج الشباك على قاعدة خشبية لها فتحات مستديرة توضع بها القلل تسمى كابولى .

أما بالنسبة للمكان الخاص بإعداد الطعام . فإما أن يكون فى ركن بالحجرة أو فى مكان خاص مثل المطبخ . فيوضع به منضدة مستطيلة لها درج أو اثنان لحفظ الملاعق والسكاكين ويوضع فوقها وابور والأوانى .

وهناك النملية لحفظ الأطعمة وهى من الخشب أو الصاج ولها « دلف » من السلك لتهوية الطعام وعدم دخول الحشرات إليه ، كما توجد المطبقية التى يحفظ بها الأطباق بعد غسلها ، وأوانى الطهى كانت تصنع من النحاس واسُتبدل الآن بالألومنيوم لرخص أسعارها ولأنها لا تحتاج الى طلاء وهذه الأوانى عبارة عن مجموعة من الحلل وطاسة وأنجر ولحوقى ، ويُستخدم لطحن التوابل الجرن وهو من

الخشب ويده من الحديد أو الهون وهو من النحاس الأصفر لها مقاسات مختلفة .

أما أدوات الغسيل فهى عبارة عن طشت نحاس أو الومنيوم أو البلاستيك وكوز وكرسى خشبى منخفض ليجلس عليه من يقوم بعملية الغسيل .

التجمعات السكنية بمحافظة الوادى الجديد :

كان لوجود الصحراء الشاسعة والمياة الجوفية المتدفقة من العيون والآبار دور كبير فى تقسيم مجتمع الواحات إلى عدد من القرى المعزولة كل منها عن الأخرى ويتبع كل قرية عدد من العزب التى تنتشر حولها تبعا لإنتشار مصادر المياه .

وقد فرضت العيون والآبار مواقع الإقامة والتركيز السكانى فى تلك المناطق . . . وبنظرة عامة لشكل الكتل البنائية لمعظم القرى والعزب نجد أنها مقامة فوق تلال من الرمال المتراكمة على شكل هضاب مثل قرية القصر وفوط وتنيرة وبلاط فى الواحات الداخلة أو فوق قرى ومبانى قديمة قد دفنت تحت الرمال بفعل العواصف الرملية مثل قرية باريس والمكان البحرى بالواحات الخارجة . ومثل قرية القلمون التى بنيت فوق أطلال قلعة قديمة وقرية بشندى المبنية فوق العديد من المقابر الرومانية بالواحات الداخلة .

وقد بنيت التجمعات السكنية فوق تلك المناطق المرتفعة لتكون بمأمن من غزوات قبائل البربر من الغرب عن طريق درب الغبارى وهجمات الدراويش السودانيين عن طريق درب الأربعين جنوبا فالارتفاع يسهل لهم الرؤية والاستطلاع من بعد لبدء الدفاع . . كما أن هذه القرى كانت تحاط بالأسوار العالية ذات الأبواب الضخمة التى يغلقونها مساء للحفاظ على خيراتهم وثرواتهم كذلك هندسة البناء وضيق الدروب المسقوفة والتوائها وتعدد الأبواب الخشبية الضخمة التى تغلق هذه الدروب فى المساء ووقت الشعور بالخطر كل ذلك بغرض الدفاع عن القرى .

ولقد كان لقرية باريس أربع طوابى تبعد كثيرا عن القرى وكانت كأبراج مراقبة لتنبيه السكان قبل وصول المهاجمين من الدراويش « كما كانوا يسمونهم » فيغلقون أبواب الدروب والمنازل .

ولقد كانت تلك القرى تبدو عن بعد كأنها قلاع شامخة محاطة بالأسوار وكذلك فإن وضع التجمعات السكنية فى تلك الأماكن المرتفعة يحميها من العواصف الرملية ويحمى المبانى من نشع المياه الجوفية كما يعمل على تلطيف الجو وتقليل شدة الحرارة .

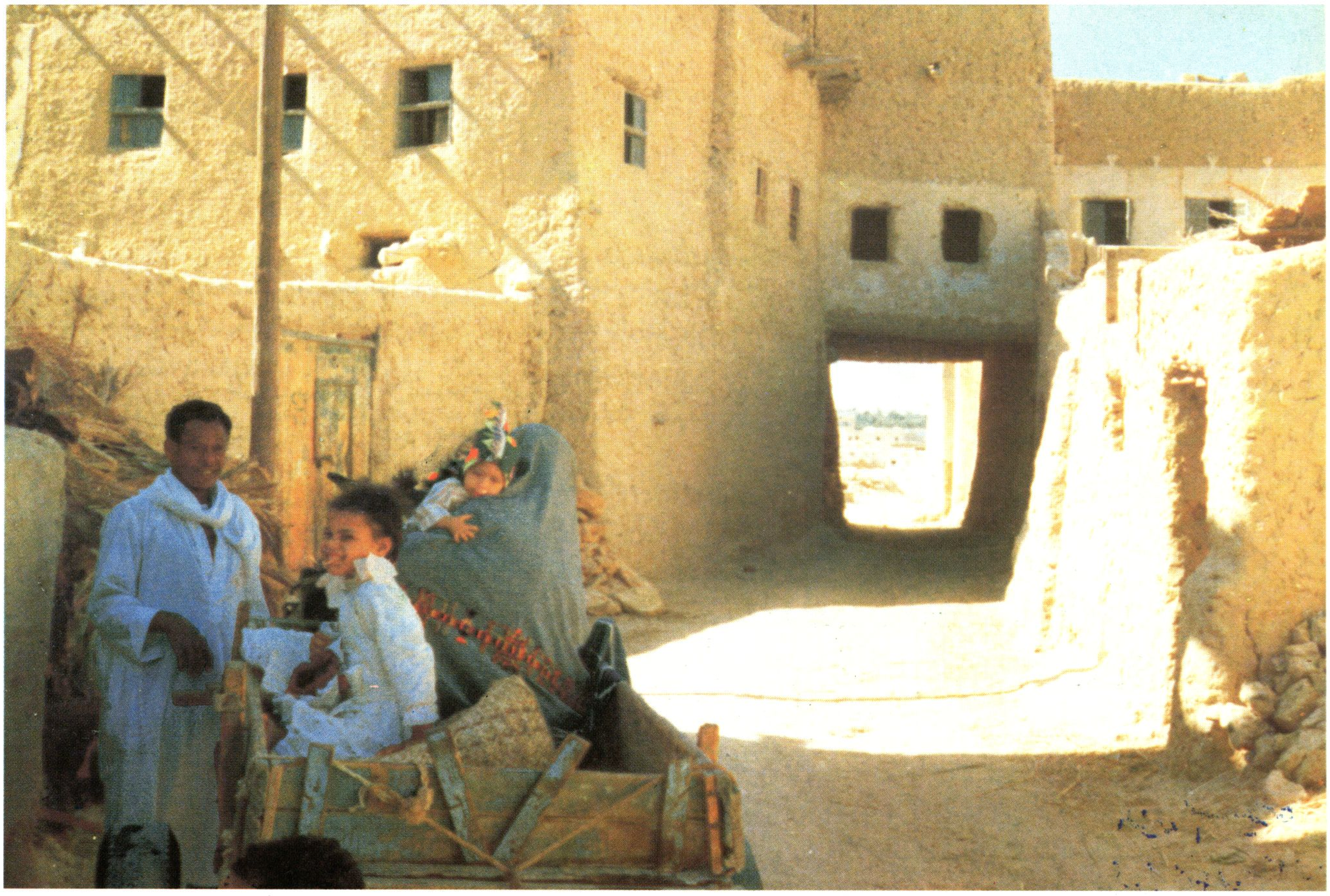
وتمتاز مبانى الواحات بأنها متلاصقة ومتجمعة فى تكتل كبير فيبدو سطحها الأفقى العام أكبر بكثير من مسطح الفراغات التى تتخللها سواء كانت أبنية داخلية أو شوارع وخاصة أن الشوارع معظمها مسقوف وكثير منها مبنى فوق أدوار عليا خاصة قرية القصر بالداخلة وهى البلدة الوحيدة بالوادى الجديد التى يصل عدد الطوابق فى مساكنها إلى ثلاثة وأربعة طوابق . . . كما أن الشوارع تأخذ تضاريس المكان وهى كثيرة الانحناءات وضيقة .

العناصر المعمارية للمبانى وعناصر التصميم الداخلى بالوادى الجديد

كانت معظم المبانى فى الوادى الجديد مكونة من طابق واحد وبمرور الوقت ومع تزايد السكان بزيادة عدد الأفراد فى العائلات ، بدأ الأهالى فى التوسع الرأسى فى المساكن فأصبح البيت مكونا من طابقين أو ثلاثة ، وفى قرية القصر أرتفعت بعض مبانيها إلى أربعة طوابق وكما ذكرنا فإن بيت العائلة الكبير يضم أكثر من مسكن . . . وتختلف مساحة المساكن تبعا للمستوى المادى للعائلة وكذلك لعدد أفرادها ولكن التقسيم الداخلى للبيوت كان متشابها وإن اختلفت المساحات .

تبدأ البيوت عادة بمصطبة خارجية بجانب باب المدخل وبطول جدار الواجهة وتستخدم للجلوس عليها فى أوقات الفراغ أو ليستريح عليها الضيوف الأغراب قبل أن يؤذن لهم بالدخول إذا لم يكن رب البيت موجودا . . . ويعلق بجانب الباب إناء فخارى يملأ بالماء كسبيل يشرب منه المارة ويسمى (علاوة) وبيت العائلة الكبير له باب ضخم يزخرف بالمسامير الحديدية ذات الرءوس الكبيرة . . . وهذه الأبواب لها أعتاب عريضة (توشيشة) عبارة عن جزع شجرة سنط ويستوى ويكتب عليه بعض الآيات القرآنية للتبرك بها واسم صاحب البيت ومن قام ببنائه ومن قام بعمل البوابة وتاريخ إتمامه ويعتبر ذلك كلافتة تعلن من صاحب البيت وكلوحة تذكارية . . وإذا ما أدى أحد أفراد العائلة فريضة الحج فيكتب حول المدخل وفى إطارات على جدران الواجهة آيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية والأدعية الخاصة بهذه المناسبة كما يزخرف الواجهة بصور تمثل الكعبة المشرفة والمسجد الحرام وجموع المصلين وكذلك وسائل المواصلات المختلفة التى يستخدمها الحاج للوصول إلى الأماكن المقدسة من الجمل والطائرة والسفينة كذلك يستخدم فى زخرفة الواجهة وحدات نباتية وزهور ، ويستخدم فى تنفيذ ذلك الألوان الجيرية والصبغات .

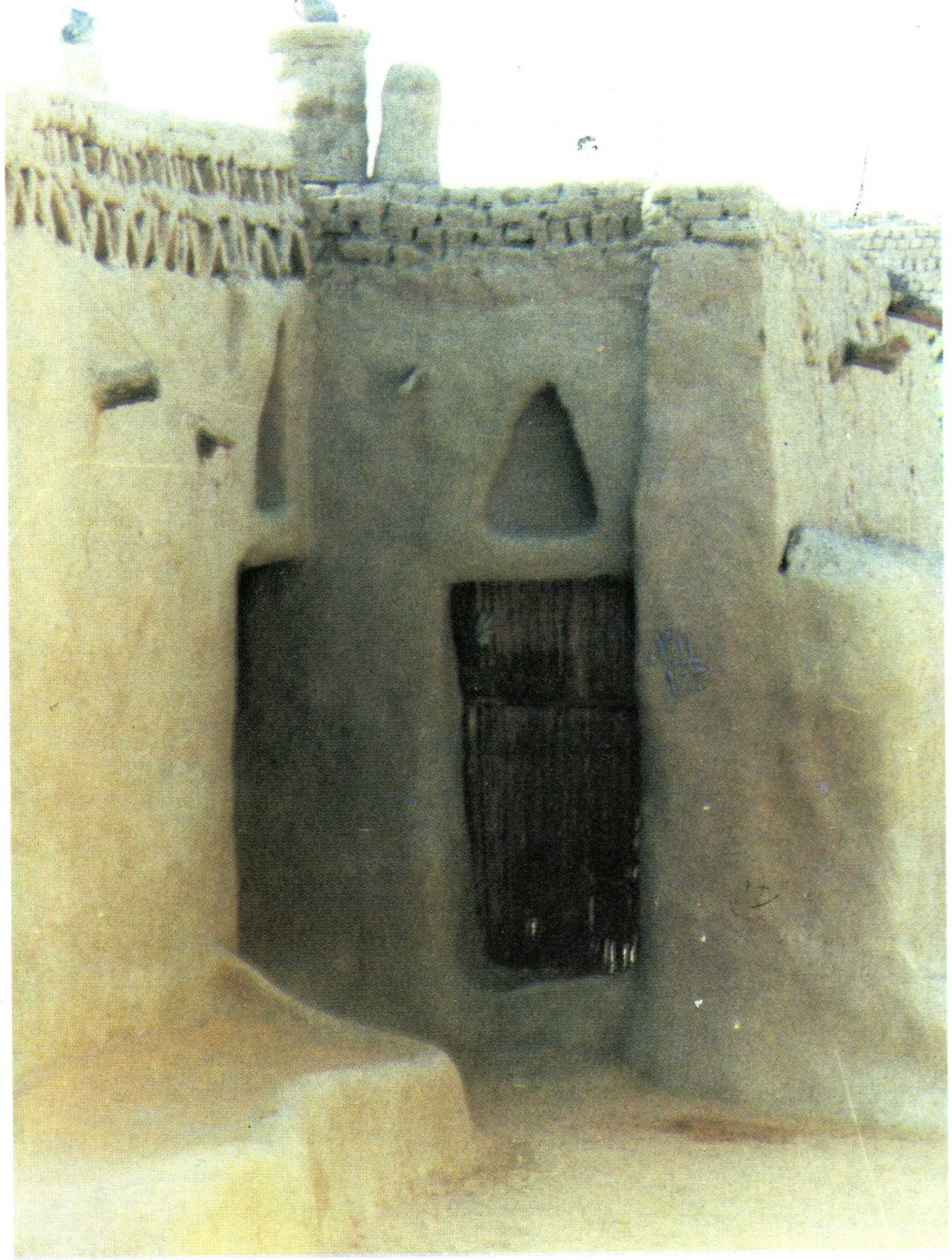
وهناك بعض المنازل يقوم أصحابها بلصق الأطباق الخزفية فوق أبوابها دلالة على كرم أصحاب البيت أو تبركا بالقمر حيث تشبيهه فى ذلك استدارته وبريقة . وقد أكتسب المصريون عامة هذه العادات عن أجدادهم الفراعنة فقد كان يكتب على أبواب المساكن لافتات تحمل جملاً مثل « المنزل الجميل » أو يكتب اسم الفرعون حيث كان يعتبره المصريون من الآلهة أو ابن الإله وكذلك يكتب اسم الحاكم إذا كان



جدران من الطوب النى وطلاآت بيضاء من الجير (من مدينة سيوة)







عمــارة (سيوه)

صاحب البيت من عداد موظفيه كما يضعون رموزا كثيرة تحمل معنى الفأل الحسن ... وإذا زار أصحاب البيت أحد المعابد فإن ذلك يكسبه فخرا وزهوا لأنه مكان مقدس فيسجل ذلك على مدخل بيته ... أما باقى البيوت التى تخص باقى الأسر فى قرى الوادى الجديد فكان لها أبواب صغيرة لا يزيد ارتفاعها عن ١٥٠ سم وعرضها يصل إلى ٩٠ سم وقد فسر ذلك لسببين :

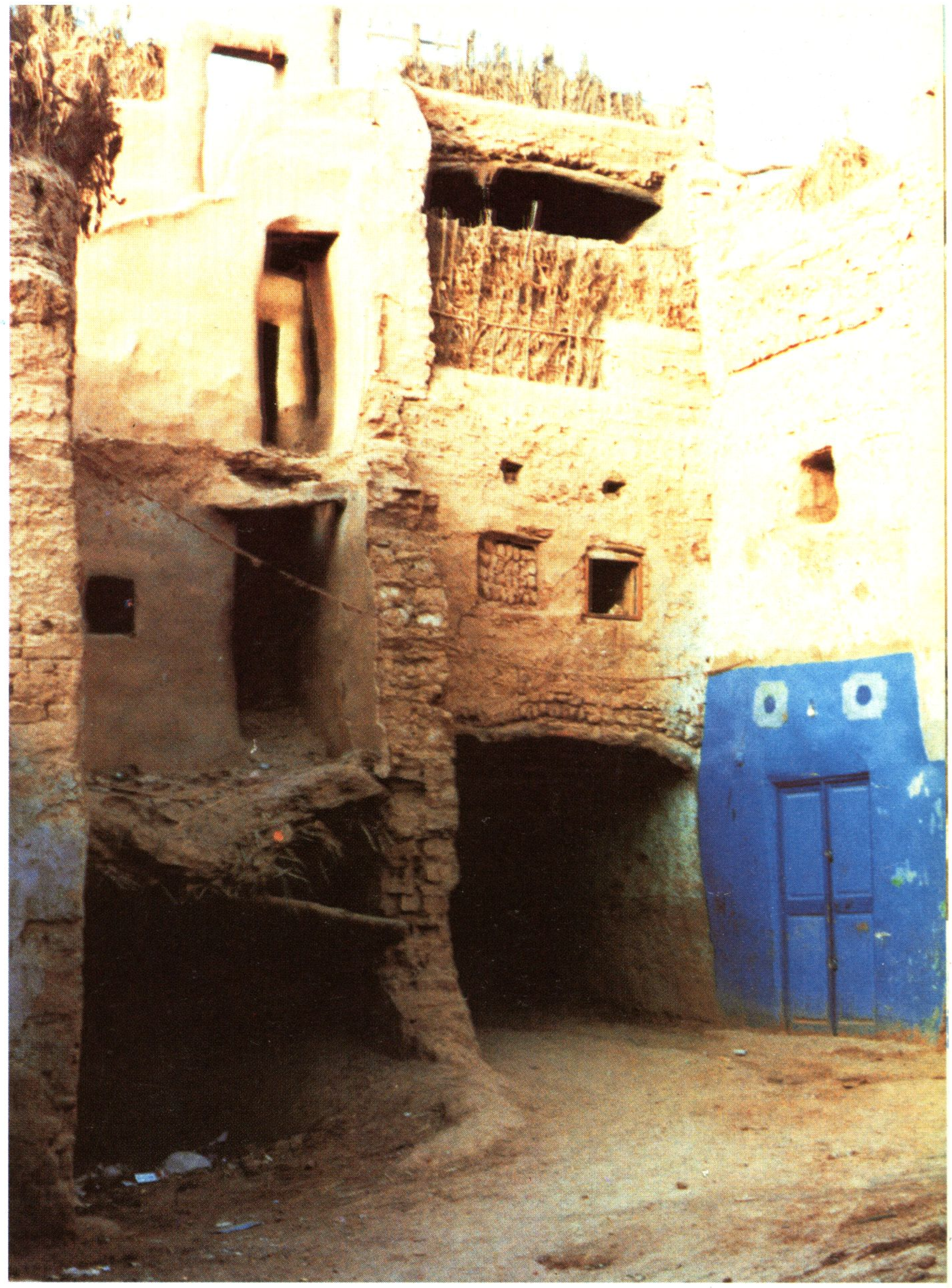
أولا : حماية البيت من المهاجمين الذى يركبون الخيل والجمال من القبائل المغيرة ، أو أن انخفاض فتحة الباب تجبر من يدخل على الانحناء وذلك كتحية واحترام للمكان وغالبا تصنع حلوق الأبواب « والدلف » والأعتاب من أخشاب السنط لشدة تحمله وصلابته وتتحرك دلفا الأبواب على محور رأسى يبرز طرفاه من أعلى ومن أسفل وهو جزء رفيع من شجر السنط وتثبت هذه البروزات من أعلى فى عتبة الباب ومن أسفل فى قطعة خشب يثبت أسفلها بنعل حذاء قديم من الجلد السميك ، حتى لا يتآكل بسرعة ولكى لا يغوص البروز فى الأرض .

وجميع الأبواب فى قرى الوادى الجديد مكونة من « دلفة » واحدة ويستخدم لغلقها من الخارج الضبة والمفتاح ومن الداخل السقاطة وكلها مصنوعة من الخشب ولقد كان المسكن فى قرى الوادى الجديد يتكون من الداخل من جزأين رئيسين :

الجزء الأول : يتكون من المدخل وقاعة الاستقبال والسقيفة والخزائن .

الجزء الثانى : يتكون من الفناء السماوى وغرف النوم والمعيشة والمطبخ ودورة المياه وتلحق به الخطائر .





عمــارة (سيوه)

وعلى ذلك يمكن تجميع العناصر المكونة للمبانى وتصميمها الداخلى بالوادى الجديد والتى تعطى مساكنها طابعها المميز فى التالى :

قاعة الاستقبال (المندرة) :

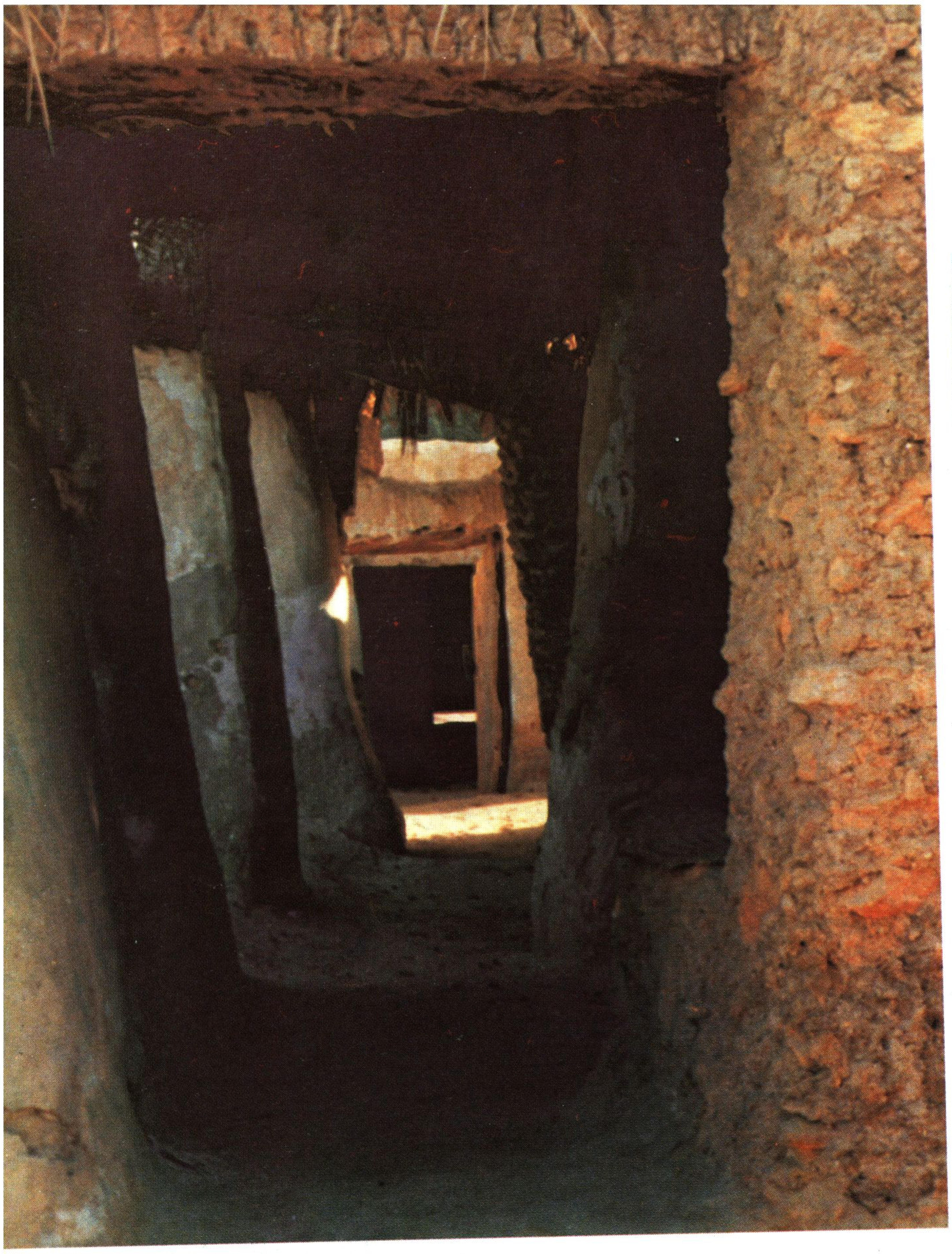
وعند تناول الطعام يوضع على الأطباق الخوصية الواسعة أو تستخدم الطبلية الخشبية المربعة أو المستديرة إذا كان الزائرون يجلسون على الحصير فى الأرض .

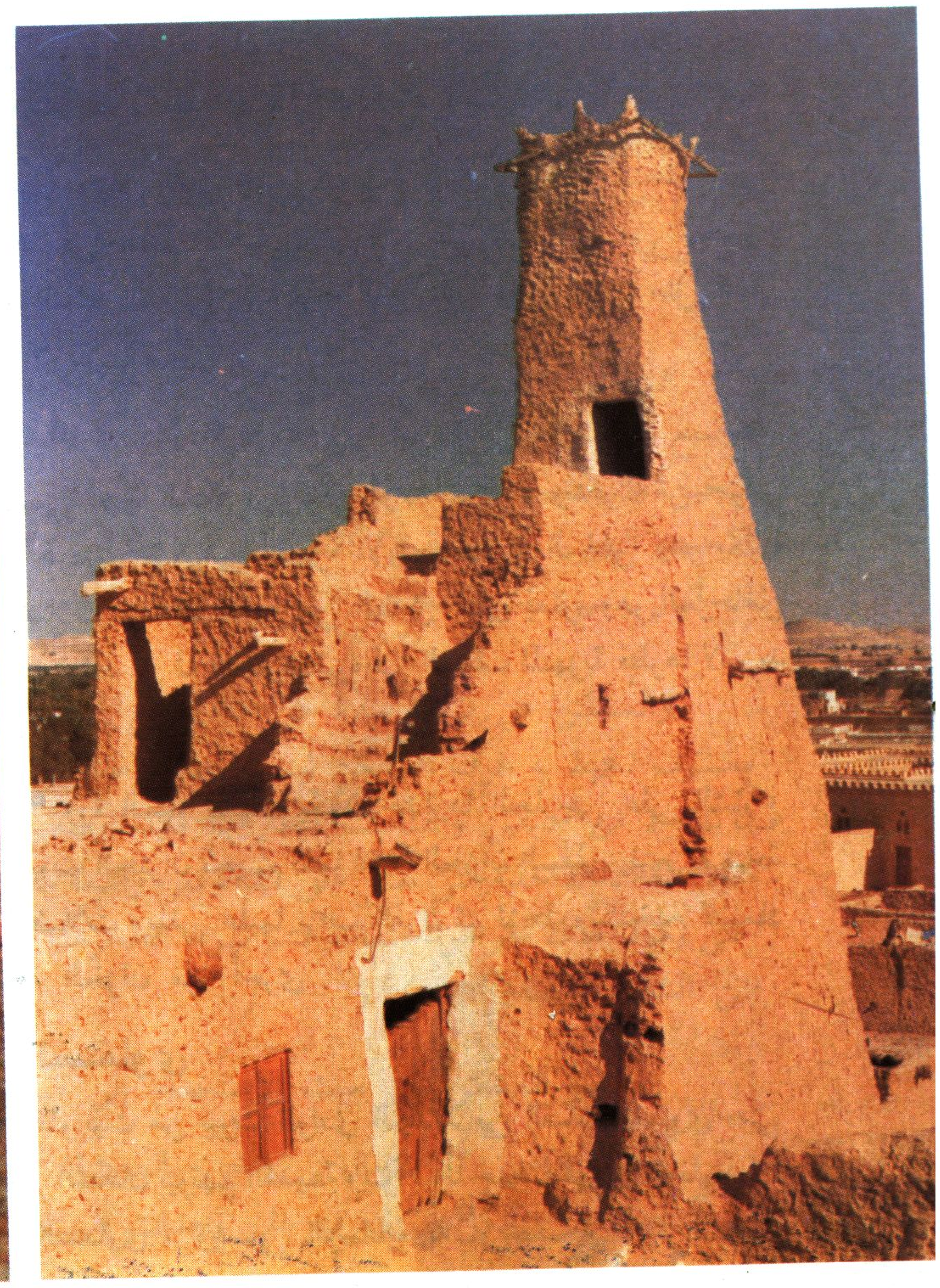
أما إذا كانت المندرة مفروشة بالمصاطب أو الأرائك والكراسى فتستخدم المناضد الخشبية أو المصنوعة من جريد النخيل .

وحاليا أصبحت الأسرة الميسورة الحال تفرش قاعات الأستقبال بالأثاث الخشبى الحديث وتستخدم السجاد الصوفى وتغطى النوافذ بالستائر .

السقيفة (القاعة) :

قاعة متصلة بالمدخل مباشرة تسمى القاعة وهى مسقوفة وبدون نوافذ فى معظم المساكن وإذا وجدت أى فتحات فهى صغيرة وتكون فى أعلى الجدار . . . وتعتبر السقيفة الحجرة الخاصة بالمعيشة حيث تتجمع فيها العائلة ويقضون فيها أوقات الفراغ وتناول الطعام وتستخدم أيضا لاستقبال الضيوف إذا كان البيت صغيرا وليس له مندرة . . . وفى بعض البيوت توجد سقيفة أخرى المطرزة يترك جزء فى سقفها مكشوفا ويعمل خورنقات فى جدران السقيفة لوضع بعض أدوات المنزل بها أو تبنى بعض الأرفف البارزة ويستخدم كدواليب فى الأركان ويعلق على الجدران الأبراش المطرزة بالخيوط الملونة وتفرش الأرضية بالأبراش أو الحصير ، والبعض يضع الأرائك الخشبية التى تغطى بالحشايا القطنية والمفروشات وتستخدم السقيفة أيضا فى فصل الشتاء ويوجد يالسقيفة باب يؤدى إلى باقى وحدات المسكن .





المســـــجد العتيق (سيوه)

المخـــازن :

يوجد بكل مسكن مخزن أو أكثر وهى غرف صغيرة لها أبواب ضيقة تفتح على السقيفة وليس بها نوافذ وذلك فى القرى المبنية فوق تلال عالية أما القرى التى يمكن أن تتأثر برطوبة المياه الجوفية فإن مخازنها تبنى بالطابق العلوى ، والأسر التى تمتلك محاصيل زراعية وفيرة تبنى مخازنها بالطابق الأرضى بدون أبواب ولكن تكون فتحاتها بالسقف وتملأ المخازن بالغلال حتى نهايتها ثم تسد تلك الفتحات ، وتؤخذ منها بعد ذلك من جهة السقيفة وبعد أخذ الكمية المطلوبة تسد مرة أخرى وكان ذلك أيضا بغرض حماية محاصيلهم من هجمات البدو أو الدراويش حتى لا يجدوا أبوابا تدلهم على أماكن المخازن والمحاصيل .

كما تنفرد قرية بشندى بتخزين محاصيلها فى صوامع تبنى فوق الأسطح على شكل قدور عالية تبنى متلاصقة حول الأسطح مكونة سياج السطح وحول فتحة السلم أو المناور بأعلى السطح وتسمى صوامع إذا كانت فوهتها مفتوحة ولها غطاء . أما إذا كانت مغلقة ومطمور بها الغلال تسمى دوبرة وقد توارث سكان بشندى بناء صوامعهم فوق الأسطح بهذه الطريقة منذ العصور الفرعونية .

كما أن بعض القرى تنتشر بها الحشرات التى تضر المحاصيل إذا خزنت داخل المساكن فإنها تخزن محاصيلها فى رمال الصحراء . . . وكل عائلة تخصص مكانا معينا تضع فيه محاصيلها ويشار إلى مواضع التخزين بغرس عصا طويلة فى الرمال فوقها . . . . . وتسمى المخازن الموجودة فى الرمال بالمطامير .

الرواق :

وهو صالة كبيرة بالدور العلوى تعلو المندرة مباشرة وتسمى الرواق وهى محاطة بثلاثة جدران فلا يبنى الجدار الرابع الذى يمثل مدخلها . . . وهى غرفة نوم الضيوف وفى منازل كبار القرية مثل العمدة يستخدم الرواق كمندرة يجتمع فيها بشيوخ البدنات وكبار العائلات إذا كثر عدد الزائرين فى حين تكون المندرة بالدور الارضى لاستقبال عامة أهل القرية .

ويلاحظ أن للرواق سلما خاصا بجانب المندرة يستخدمه الضيوف ويؤثر الرواق بنفس طريقة المندرة وتستخدم الأحزمة الصوفية والبطاطين والألحفة للغطاء أثناء النوم فى الشتاء .

المجلس :

هو قاعة بالطابق العلوى فوق القيفة (القاعة) ويستخدم كحجرة للمعيشة تفتح عليه حجرات النوم وتفرش أرضيته بالحصير أو الأبراش أو الأكلمة الصوفية وعند تناول الطعام تستخدم الطبلية الخشبية .

غرف النوم :

عادة توجد غرفة النوم بالطابق العلوى وتفتح على المجلس وتخصص حجرة لرب الأسرة وزوجته وغرفة لكل ابن متزوج وغرف أخرى للأبناء الصغار والبنات . . ومساحة غرف النوم فى معظم المساكن صغيرة ونوافذها على الفناء ، وتكون على الجهة البحرية وقد كان يستخدم للدوام الأبراش الخوصية المطرزة بالصوف أو حصير السمار ثم استخدمت المصاطب والآن تستخدم الأسرة المعدنية أو الخشبية ويوضع عليها الحشايا والوسائد المحشوة بالقطن التى تغطى بالأقمشة الملونة ويستخدم فى الغطاء شتاء الأحزمة الصوفية والآن تستخدم الألحفة المحشوة بالقطن أو البطاطين . ويستخدم لحفظ الملابس والمفروشات الصناديق الخشبية أو المعدنية وتستخدم مجموعة من المراجين والمقاطف الخوصية الملونة . كذلك يوجد بعض الخورنقات فى الجدران لحفظ الأشياء وتثبت جريدة بين جدارين متجاورين يعلق عليها الملابس وتسمى (آيسة) أما الآن فتستخدم الأصونة الخشبية والأثاث الخشبى .

وحدات الإضاءة :

من بين وحدات الإضاءة التى كانت تستخدم فى غرف وقاعات المسكن السراج وهو وعاء من الفخار به بروز فى أحد جوانبه يوضع به فتيل ويملأ السراج بالزيت ثم يشعل الفتيل بعد تشربه بالزيت ، ثم استخدمت لمبات الكيروسين بمقاساتها المختلفة كما كان يستخدم الفانوس الذى توضع بداخله اللمبة ويعلق فى السقف . . . وحاليا تستخدم الإضاءة بمصابيح الكهرباء بعد دخول الكهرباء لكل قرى الوادى الجديد .

المطبخ :

يوجد المطبخ بالجزء الداخلى من المسكن ويفتح على الفناء السماوى ويضم الكوانين وبعض الأرفف المشكلة من خامة البناء وتستخدم كدواليب لحفظ أدوات المطبخ من قدور وطواجن ومغارف وأطباق وغيرها . كما يوجد بالجدران بعض الخورنقات لنفس الغرض .

وسقف المطبخ يكون من جذوع السنط أو فلوق النخيل ويغطى بالجريد الذى يترك بينه فراغات لكى يسمح بخروج الدخان والتهوية ويسمى « تشريعة » ولذا يسمى المطبخ « شريعة » .

يوضع محمل القلل خارج المطبخ فى مكان ظليل متجدد الهواء غير مسقوف فى معظم الأحيان ، وتوضع على هذا المحمل المصنوع من فروع السنط الأوانى الفخارية الخاصة بمياه الشرب مثل القلل والسجا والأزيار الصغيرة .

دورة المياه :

وتسمى دورة المياه « كبانية » أو « المحل » وتتكون من جزأين عبارة عن غرفتين صغيرتين الجزء الأول بالطابق السفلى وهو بمثابة خزان للفضلات والجزء الثانى فى الطابق الذى يعلوه وهو المرحاض ولا يوجد به نوافذ بل له فتحة صغيرة فى السقف للتهوية قطرها لا يزيد عن ٢٥سم .

تبنى دورة المياه بحيث يكون جدارها الخارجى على الشارع بعيدا عن بيوت الجيران بحيث كلما امتلأ الخزان السفلى يفتح به فتحة لخروج الفضلات ويلقى عليها تراب الفرن ثم تؤخذ وتستخدم كسماد وتسد فتحة الخزان مرة أخرى .

الفناء السماوى :

لا يخلو بيت من بيوت الوادى الجديد من الفناء السماوى حتى بعد أن هجر السكان بيوتهم القديمة وبنوا بيوتا جديدة فهى لا تخلو أيضا من الفناء السماوى ، ويسمى الوسعاية به أو الفسحة . وفى معظم المساكن يوجد باب خاص بالفناء يفتح على الخارج أو باب يفتح على الحظيرة التى تبنى بالقرب من البيت . . . كما يبنى فى أحد أركان الفناء الفرن بحيث يكون بعيدا عن غرف النوم والمخازن . . . كما كان يوجد بالفناء المدق والرحاية ومهراس الأرز . . . كما يوضع فى ركن ظليل هاو المزيرة .

الحظائر :

تبنى الحظائر بجانب البيت ويكون لها باب على الشارع وباب على الفناء السماوى ولا يوجد حظائر بداخل البيوت وهذه الحظائر تكون للطيور والحيوانات أو للابقار الحلوب حتى لا تضطر النساء للخروج من البيت للحظيرة حفاظا على التقاليد أما باقى الأغنام والمواشى فتكون لها حظائر قريبة من المزارع .

الملقة :

هى الجزء المكشوف بدون سقف أمام الحجرات الموجودة بالطابق العلوى وتسمى « وتسقة » أو « طرمة » وتستخدم للجلوس فيها فى الهواء الطلق مساء فى الصيف أو يجلس بها نهارا فى الشتاء تحت أشعة الشمس الدافئة ويبنى فى أحد جوانبها حظائر للطيور الصغيرة

كالكتاكيت والحمام ويبنى حولها سياج من جريد النخيل الذى يجدل ويربط بجوار بعضه بحبال من لوف النخيل ثم يغطى بطبقة من الطين وذلك لتخفيف الحمل على الجدران أو يبنى سياج من قوالب الطوب اللبن ويعمل به تشكيلات فراغية جميلة تسمح بمرور الهواء خلالها كما يتمكن الجالسون من رؤية الشارع .

وإذا ما انتقلنا إلى واحة سيوة نجد أن المسكن يمتاز بطابع معين فجميع البيوت تبنى جدرانها من مادة « القرشيف » وتستخدم جذوع النخيل والبوصى وخشب الزيتون فى عمل الأسقف كما تستخدم الأحجار الجيرية أو الرملية فى الأساسات والأعمدة . . . وهكذا نجد أن أهالى سيوة قد استخدموا المواد البيئية فى إقامة مبانيهم .

والمسكن فى سيوة عبارة عن فناء مربع أو مستطيل الشكل مكشوف تحيط به غرف المسكن ليتسنى منه الإضاءة والتهوية وغالبا ما يتكون من طابقين والفتحات الخارجية قليلة وصغيرة ومرتفعة . أما الفتحات الداخلية التى تفتح على الفناء فهى واسعة منخفضة وذلك حتى يكون هناك تيار هواء متعامد فتتم تهوية الحجرات بحركة الهواء بين الشارع والفناء .

وينقسم المسكن من حيث الاستخدام إلى قسمين :

قسم خاص بالاستقبال . وآخر بالمعيشة والنوم وباقى الخدمات . . . ويمكن أن نتعرف على وحدات البيت السيوى على الوجه التالى :

المدخل : يوجد لكل بيت مدخلان الأول للرجال ويؤدى إلى قاعة الاستقبال والآخر للحريم ويؤدى إلى الفناء ومنه إلى باقى وحدات البيت . . كمايوجد مدخل ثالث فى بعض البيوت يخصص للدواب ويؤدى إلى الحظيرة . وعادة يقام حائط من جريد النخيل أو القرشيف أمام المدخل ليعطى مجازا منكسرا لا يسمح برؤية من بداخل البيت .

قاعة الاستقبال (المجلس) وتخصيص قاعة الأستقبال (المجلس)لاستقبال الرجال ويختلف ارتفاعها عن باقى الحجرات حيث يمكن أن يصل ارتفاعها فى بعض المنازل إلى أربعة أمتار ويتم الوصول إليها بواسطة سلم بجانب المدخل وتحاط جوانبها بالدكك الخشبية أو الأرائك (الكنب) وتغطى بالحشايا ، والمفروشات ذات الألوان الزاهية وتوضع بين كل أريكة وأخرى مساند للأيدى وتفرش أرضية الحجرة بالأكلمة الصوفية وتعلق الأبراش المطرزة على الجدران وفى البيوت الكسيرة تخصص حجرة بجانب حجرة الاستقبال (المجلس) لتناول الطعام وتكون أرضيتها مرتفعة عن المجلس بدرجة واحدة .

غرفة المعيشة والنوم :

يشتمل البيت على عدد من الحجرات للمعيشة والنوم وفى الغالب تكون مساحتها صغيرة وتكسى أرضيتها بلياسه من الطين وتفرش بالأبراش الخوصية أو الاكلمه الصوفية فى فصل الشتاء وفى البيوت تغطى الأسقف بالقماش الأبيض حتى لا تظهر فلوق النخيل والجريد بسقف الحجرة وتدهن الجدران بالجير .

وحالياً تستخدم الأسرة المعدنية والخشبية للنوم كما تستخدم الدكك والأرائك للجلوس وتوضع بحجرات النوم مجموعة كبيرة من المراجين الخصوصية ؛ لتستخدمها ربة البيت فى حفظ بعض الأطعمة أو بعض أدواتها الخاصة فهناك مرجونة للخبز وأخرى للسكر وثالثة للبلح وهكذا ، وتقوم النساء بعمل هذه المراجين الخوصية بمهارة ودقة متناهية وتطرزها بالخيوط الملونة والشراريب وبالزراير الصدف والجلود . كما تعلق على الجدران الأبراش الخوصية بالمستديرة المطرزة بالخيوط الصوفية الملونة والجلود والزراير الصدفية على شكل أشعه الشمس وتعلق المراوح الخشبية المطرزة وكذلك المكحلة المطرزة بالخرز الملون .

غرف التخزين :

توجد غرف للتخزين غالبا بالدور الأرضى لتخزين السعف والحطب والتين وغيرها أما التمر أو الغلال فيخصص لها الطابق العلوى .

الفناء (الحوش السماوى) :

يؤدى بالفناء كثير من الأنشطة المنزلية المختلفة ففى معظم البيوت يوجد بئر فى أحد الأركان كما تزرع بجانبه نخلة أو شجرة زيتون ، ويبنى فى جانب آخر الفرن ، وتقام دورة المياة فى أحد جوانب الجدار الخارجى . كما يبنى حمام بجانب حوض حول كبير منحوت من الحجر موضوع على ارتفاع كبير يملأ بالماء من البئر ، وله فتحة على الحمام يؤخذ منها المياة . . . كذلك يوجد أسفل هذا الحوض حوض آخر يستخدم فى الوضوء وغسل الأوانى وغيرها .

كما يبنى المطبخ فى جانب من الفناء ويكون متسعاً ويفتح على الفناء بنوافذ واسعة وله فى السقف نافذة تغلق وتفتح بواسطة حبل ، وتوضع بالمطبخ الأوانى النحاسية وتعلق قرب المياة أو فى السقف وتبنى كوانين من « القرشيف » أو الحجر وكذلك حوش كبير يوضع به الحطب كما يوضع طبق خوص كبير تحفظ به أوانى المطبخ .

السـطح :

تبنى الدورة الخارجية للسطح (السياج) وتكون مرتفعة أكثر من قامة الإنسان وذلك لترمى بظلالها على السطح أثناء النهار فتخفف من شدة حرارة الشمس وخاصة فى فصل الصيف كما يستخدم السطح

للنوم ليلا فى الهواء الطلق .

ادوات الإضـاءة :

بالنسبة لأدوات الإضاءة فقد كان هناك بعض المناطق التى تستخدم المسراج المصنوع من الفخار ويملأ بالزيت ويوضع به فتيل يشعل عند الإضاءة ، ثم بعد ذلك استخدمت المصابيح ذات الخزان المعدنى أو الزجاجى وتركب له عدة فوق فتحته العلوية ينفذ منها فتيل أو شريط منسوج من الكتان ويشعل بعد تشربه بالكيروسين الذى يملأ به الخزان ، وكانت توضع تلك المصابيح داخل فانوس وتعلق فى سقف الحجرة ، أو توضع فوق عدتها غطاء من الزجاج الشفاف الرقيق منتفخ من أسفل وأسطوانى من أعلى وله فتحة علوية تسمح بتجدد للهواء وخروج الدخان عندما يكون المصباح مضاء ، ويخصص للمصابيح خورنق أعلى الجدار أو يصنع له رف يوضع عليه أو يكون للمصباح علاقة من السلك تثبت فى مسمار بالجدار . . ولهذه المصابيح أسماء حسب حجمها ونوع الشريط أو الفتيل بها ، فالمصباح الصغير جدا يسمى لمبة صاروخ أو فتيل أو عويل كذلك لمبة « نمرة خمسة » وكذلك لمبة « نمرة عشرة » .

كما أن هناك بعض اللمبات أو المصابيح يوضع خلفها مرآة مستديرة داخل إطار معدنى ، لكى تعكس الضوء فيزيد من إضاءة المكان وحاليا أصبحت معظم قرى مصر تضاء بالكهرباء وقل استخدام هذه المصابيح .

أما بدو سيناء فهم كسائر البدو يفضلون الزواج المبكر وكذلك زواج الأقارب . . وإذا ما بلغ الفتى سن الزواج تخير واحدة من بنات عمه أو من بنات أقرب أقاربه ثم يخطبها من أبيها أو من وليها . . فإذا ما تمت الموافقة يحدد يوم الزفاف ويتم إعداد خيمة العروسين وتسمى . . البوزة . . ليزفا ويمكثا فيها من يوم إلى ثلاثة أيام ومن العادات المتبعة عند الزواج هو أن تفر العروس من البوزة قبل مضى ثلاثة أيام . . ويتبعها الزوج ليقيم معها فى الخلاء بعيدا عن مخيم قومه لفترة تمتد من أسبوع إلى شهر . . وخلال تلك الفترة يرسل له أهله الطعام حتى يتم إعداد خيمة له بجانب خيامهم ، لتكون منزله الجديد ، حيث يسكن البدو فى خيام من الصوف تسمى بيوت الشعر تحيكها النساء ويبنونها على شكل ظهر الثور جاعلين أبوابها إلى الشرق . . وللخيمة الكبيرة الكاملة تسعة أعمدة تقام عليهم حيث يضعون ثلاثة لكل جانب من جانبى الخيمة وثلاثة فى وسطها وتنقسم الخيمة إلى قسمين : قسم للنساء والآخر للرجال ويعيشون فى تلك الخيام فى فصل الشتاء والربيع اتقاء البرد والمطر ، أما فى فصل الصيف فيستبدلون لون الخيام الصوفية بخيام من الخيش ليمر منها الهواء ويكسر من حدة ارتفاع درجة الحرارة والبعض يبنون أكواخا من القش وأغصان الشجر لاتقاء الحر والرياح الساخنة وتسمى هذه الأكواخ بالعرائش .

وتفرش الخيام من الداخل بفرش مصنوعة من الصوف وتقوم بعملها النساء ، إذ تختص النساء بمختلف الصناعات الصوفية حيث ترتكز جودة المنسوجات على نوعية الصوف ومتانة غزله وبرمه وكذلك على مهارة وخبرة النساء البدويات فى نسجه على النول وأيضا دقة وجمال زخرفته ونقشه .

ويُستَخدم فى ذلك صوف الاغنام وشعر الماعز ووبر الجمال . . فيجز صوف الأغنام فى نهاية فصل الربيع . . ويفضل صوف الأغنام الحية حتى لا تصاب الخيوط بالعتة إذا ما أخذت بعد الذبح . . كما يؤخذ وبر الجمال حين يتساقط شعرها فى الجو الحار ويكون على شكل كتل متشابكة ، وتعتبر منسوجات الوبر أكثر نعومة من صوف الأغنام كما أنها أكثر عزلا للحرارة وتقبل الصباغة ولكنها لا تقبل التبييض أما شعر الماعز فيمتاز بطول أليافه ومتانتها ويمتاز بخاصية الشعر الدهنى . . وهو من أفضل الخيوط التى تستخدم فى عمل بيوت الشعر بالرغم من أنه صعب الغزل كما يفُضل اللون الأسود الداكن منه فى عمل أسقفها .

ونسيج شعر الماعز قوى لا يرتخى وشديد المتانة بعد نسجه كما أنه عندما تسقط الأمطار يتبلد وتلتحم خيوطه مع بعضها كما أن خاصيته الدهنية تجعله طاردا للماء ولا ينفذ منه الماء إلى داخل الخيمة (بيت الشعر) .

ويبدأ عمل النسيج بأن تنقش النساء الصوف بأيديهن ويُصبغ إذا لزم الأمر بصبغة تسمى (رويدة) ثم يبرم ويلف على عصا فى كتلة تسمى (كوكة) ويغزل وينسج فى أنوال بسيطة بدائية (منساج) مع استعمال الموراة .

وتفرش أرضية الخيمة بالبسط والسجاد وتستخدم للنوم عليها أو للجلوس والبعض يضع حشايا على تلك البسط لينام عليها . . ومن عادة البدو إذا اجتمعوا فى مجلس جلسوا على هذه الفرش متربعين أو ركعا على الركب أو على ركبة واحدة . . أما النساء فلا يجلسن فى مجالس الرجال ولا يعقدن بينهن مجلسا كالرجال وزيارتهن لبعضهن لا تستغرق مدة طويلة . . أما الأغطية التى يتغطون بها فى فصل الشتاء فهى الغفور (مفردها غفرة) وهى من الصوف المصبوغ باللون الأحمر أو الأخضر وتطوى هذه الغفور وتستخدم كوسائد عندما لا يستخدمونها كأغطية وهى مقاسات منها الصغير ومنها الكبير الذى يمكن أن يتغطى به ثمانية أفراد .

كما يستخدمون الأخراج المصنوعة من الصوف أثناء تنقلهم من مكان لمكان وكذلك يستخدمون المزاود الصوفية وهى عبارة عن فردة

واحدة من الخرج لها شراريب ويوضع بها الدقيق أثناء السفر ولحفظ الحبوب ونقلها يستخدمون الغرائر المصنوعة من الوبر أو الصوف وهناك نوع من المخالى يسمى (خريطة) يعلق على الرأس ويتدلى من الخلف على الظهر .

أما بالنسبة لإعداد الطعام فهم يستخدمون الرحى فى طحن الحبوب ويغربلونها بالغرابيل ولإعداد الخبز يعجن الدقيق فى إناء من الخشب مجوف قليلا يسمى الكرمية أو الزرلفى وهناك أيضا الهنابة وهى أصغر من الكرمية أو يعجن بها الدقيق أيضا ثم يخبز على الصاج على شكل أرغفة أو فطائر ويصنعون نوعا من الأقراص التى تخبز على الحجر لتؤكل أثناء السفر وتسمى قرص الملة .. ويقومون بطهى الطعام فى حلل نحاسية ليس لها أغطية .. ولهم طريقة خاصة فى شواء الضأن والماعز ، حيث يبنون من الحجارة على هيئة كوخ ما يسمى ذريا له فتحة يوقدون فيها الحطب حتى يصير جمرا وبعد ذبح وسلخ الذبيحة ينظفون معدتها ويلفون بها الذبيحة ويضعونها فى الدرب ويطمرونها فى الجمر ثم يسدون عليها فتحة الذرب ثم يتركونها حتى تنضج ويخرجونها فإذا هى شواء لذيذ .

وعند تناولهم الطعام فهم يستخدمون أطباقا مستديرة تصنع من الخشب ويخصص أحد هذه الأطباق ويكون صغيرا نوعا ليأكل فيه رب الأسرة ويسمى باطية أما الأطباق الكبيرة منها فيقدم عليها الطعام للضيوف وتسمى منسف .

والبدو مغرمون بشرب القهوة ولذا فكل أسرة لديها عدة للقهوة وهى مكونة من المحماصة لتحميص البن والهيل (الحبهان) والهون لطحنه بعد تحميصه ثم تصنع القهوة فى إبريق كبير من النحاس يسمى (بكرج) وتصب للشرب فى فناجين ترص على صينية للتقديم .. وللماء يصنعون القرب من جلود الماعز وفى منطقة شرقى العرينى يستخدمون جرارا سوداء بدلا من القرب .

أما بالنسبة لتخزين الحبوب فهم يخزنونها فى المطامير وهى حفر فى الأرض تتسع كلما اتجهت لأسفل وتغطى بعد وضع الغلال فيها ويضعون أكياس التبن بجانب فم المطمورة للدلالة عليها .

أما الخيام المطوية غير المستخدمة ، والتبن فتحفظ فى أكواخ أو دوائر من الحجر الغشيم والطين وتسمى قرى ، أو تخزن فى حفرة كبيرة مربعة تحت الأرض يسقفونها بأغصان الشجر وتسمى كمور .

الخامات البيئية المستخدمة فى عمليات البناء والتأثيث :

تلعب العوامل البيئية دورا أساسيا فى تشكيل وتحديد سمات المنشآت المعمارية وتصميمها الداخلى .. ولذا فإن استخدام المواد البيئية يتلاءم مع الظروف الطبيعية والمناخية السائدة كذلك يتناسب مع أسلوب حياة السكان وتقاليدهم كما أن الخامات البيئية غير مكلفة اقتصاديا .

ومن أهم الخامات التى تستخدم فى كثير من المناطق :

الطين : (الطوب اللَّبن) :

وقد استخدم فى معظم قرى وادى النيل ويعرف بالطمى وهو من رواسب ماء النيل وهو خليط مكون من الطين والرمل والتربة الطفلية بنسب مختلفة وعندما يمزج هذا الخليط بالماء يصبح قوامه مناسبا للاستعمال .. ويخلط الطين بالتبن والأحماض ويترك هذا الخليط بعض الوقت ؛ ليتخمر حيث يساعد ذلك على تشكيله ويعتبر التبن بمثابة أداة تسليح لربط جزئيات الطين فتزيد من صلابته .. ثم يشكل على هيئة قوالب بواسطة صبه فى قوالب خشبية ثم ترص فى الشمس ليجف وهذه الطريقة استخدمها المصريون منذ آلاف السنين حتى أن أبعاد قالب الطوب اللبن التى عثر عليها فى آثار نقادة أو مقابر أبيدوس أو غيرها من الآثار الفرعونية تتقارب كثيرا ، والمستخدمة حاليا هى ٦ × ١٢ × ٢٥ سم .

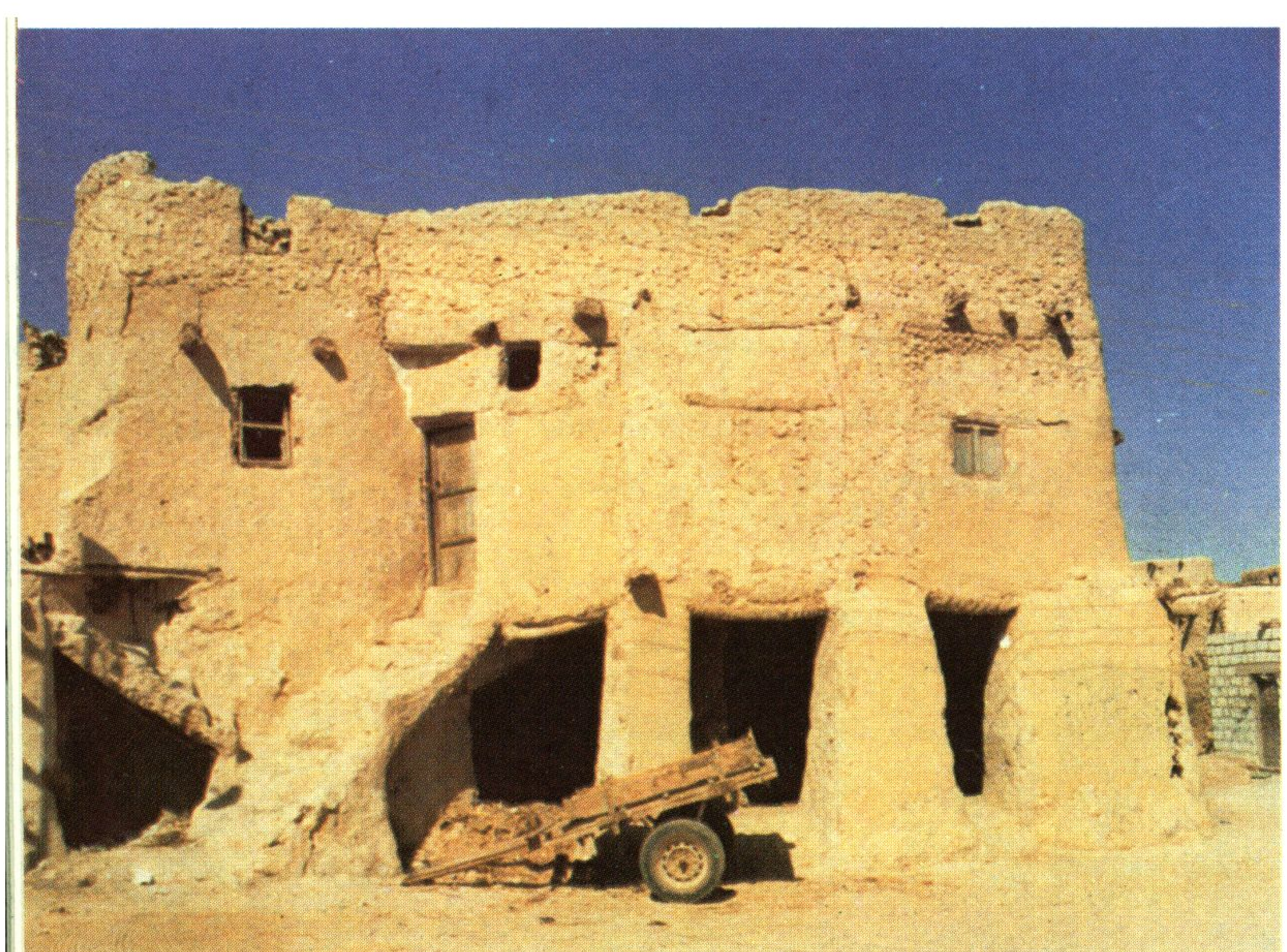
وهناك طريقتان للبناء بالطوب اللبن سواء فى إقامة الجدران أو بناء المصاطب والأفران والصوامع وغيرها وتتمثل فى :

البناء بالمداميك :

يستخدم الطين فى كتل تقام وتسوى بالطول المطلوب وتترك حتى تجف ثم توضع فوقها كتلة أخرى وتسمى بالمدماك وتترك حتى تجف وتتكرر هذه العملية حتى يتم البناء ويكثر استعمال هذه الطريقة فى عمل الأسقف المقبية .

البناء بواسطة قوالب الطوب اللبن :

وذلك بلصق قوالب الطوب بعد تجفيفها مع بعضها بواسطة الملاط



البناء بالطوب والبياض الأبيض



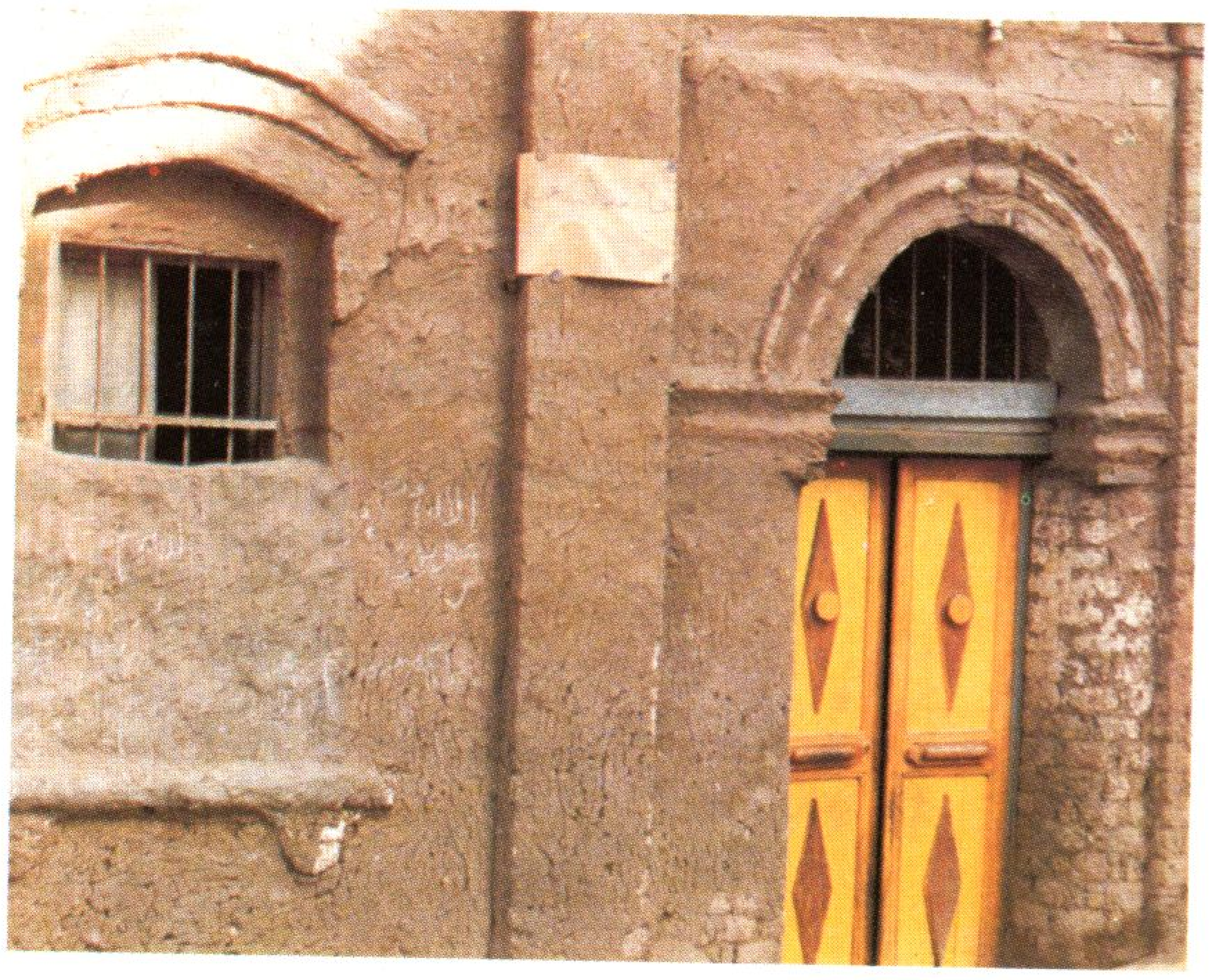
واجهة عليها رسوم جدارية من الأقصر (البر الغربى)





واجهة أحد البيوت من محافظة سوهاج مدينة أخميم

الباب الخارجي للمنزل والبناء من الطوب النى والطلاء الأبيض بألوان الجير



ويرى الزى الذى يلبسه الرجل وعلى رأسه طاقية (عمامة) وشال من الصوف
وإلى جواره سيدة بالملابس المميزة لمحافظة أسوان





واجهة أحد المنازل فى مدينة أخميم تمثل التصوير الجدارى الذى يمثل مناظر من الكعبة وحمامات السلام وغزلان ترعى :

وهو عجينة من الطمى قوامها مناسب لهذه العملية بحيث ترص القوالب وتلصق بطريقة تبادلية فى صفوف أفقية لارتفاع معين ثم تترك لتجف وبعدها يبنى جزء آخر وهكذا حتى يتم البناء .

بعد إتمام عملية البناء بأى من الطريقتين يتم تغطيته وبياضه بواسطة مشيد الطين (بياض الطين) وهو من نفس عجينة القوالب ولها قوام مناسب . . ويلاحظ سمك الجدران فتصل إلى أكثر من نصف متر وخاصة فى الطابق الأرضى وهذا يؤدى إلى العزل الحرارى المطلوب وخاصة فى المناطق الحارة .

الطَفلـــة :

توجد الطفلة فى أماكن كثيرة بمصر وقد استخدمت فى صناعة الفخار وكثير من مكملات التأثيث مثل الصوامع والكوانين وغيرها كما أن التربة فى قرى الوادى الجديد من الطفلة فاستخدمها الأهالى فى بناء مساكنهم وتأثيثها .

الأخشـــاب :

استخدمت أخشاب الأشجار التى تنمو فى مصر فى أعمال نجارة البناء وكذلك فى عمل الأثاث ومن أهم هذه الأشجار نخيل البلح والدوم وأشجار السنط والصفصاف والكافور والكازورينا .

ويعتبر نخيل البلح من أهم الأشجار التى عرفت فى مصر من عصر ما قبل التاريخ فهو من الأشجار المعمرة . . وهو من أكثر النباتات قيمة ومنفعة لدى المصريين . . فما من جزء من أجزائه إلا وتبنى عليه مصلحة أو تستمد منه منفعة حيث تقوم عليه صناعات كثيرة تجعله وحدة قائمة بذاتها تثبت مكانتها من الثقافة الشعبية .

وتستخدم أجزاء النخلة فى أعمال نجارة البناء والأثاث على الوجه التالى :

الجـذع :

ويستخدم الجذع فى تسقيف المبانى وذلك بشقه رأسيا إلى نصفين أو إلى أربعة أجزاء تسمى فلوقا فبعد ان يتم بناء الجدران ترص هذه الفلوق فوقها ويترك بينها مسافات ثم يرص فوق الفلوق جريد النخيل بعد نزع الخوص منه ويجدل ويربط بواسطة أحبال مصنوعة أيضا من لوف الأغماد القاعدية للجريد فتصبح كالنسيج فوق الفلوق ثم تغطى بطبقة من الملاط المكون من الطين والتبن وفى بعض المناطق مثل الواحات تضاف فوق هذه الحصيرة من الجريد طبقة من خوص النخيل قبل وضع طبقة الملاط وتترك لتجف حيث ستكون بمثابة السطح أو أرضية لطابق آخر .

جريد النخيـل :

يستخدم جريد النخيل فى عمل أسقف المنازل كما يستخدم فى عمل أبواب بعض الحجرات والحظائر والشبابيك بجدله بنفس الطريقة أو بتعشيق فروع الجريد مع بعضها بواسطة تمرير أجزاء مشقوقة رفيعة من فروع الجريد من ثقوب بحيث تكون الفلوق رأسية والأجزاء المشقوقة أفقيا .

كما يستخدم الجريد فى عمل سياجات حول الأسطح وفى عمل أسوار تحيط بالحظائر وذلك بغرسها فى الطين وربطها بالحبال ثم تغطيتها بطبقة من الملاط المصنوع من الطين من الجهتين .

ويستخدم جريد النخيل فى عمل الأثاث من أسِرة وأرائك وكراسى ومناضد ويعرف أرباب حرفة صناعة الجريد بالقفاصة أو القفاصين كما يستخدم جريد النخيل فى عمل الأقفاص لتربية الطيور .

خوص النخيـل :

يستخدم خوص النخيل فى صناعة بعض مكملات الأثاث مثل الأبراش مختلفة الأشكال والمقاسات فمنها المستطيل ويستخدمه أهالى وادى النيل بعد تلوينه بالأصباغ ومنه البيضاوى ويستخدمه أهالى الوادى الجديد ويطرزونه بالخيوط الصوفية الملونة بوحدات تمثل أشكالا نباتية وزهورا فيبدو مثل السجادة الصوفية الملونة وهناك المستدير ويستخدمه أهل واحة سيوة ويطرزونه بالخيوط الصوفية الملونة والزراير الصوفية والجلود على شكل أشعة من مركز الدائرة تشبه قرص الشمس وأشعته فالإله آمون كان معبود السكان فى منطقة سيوة فى العصور الفرعونية ولذلك نجد تطريز ملابسهم وزخرفة أدواتهم تشبه قرص الشمس وأشعتها حتى الآن .

كذلك يصنع من خوص النخيل المراجين والأطباق الخوصية وكذلك القفف والمقاطف بأحجامها المختلفة وتزخرف بوحدات هندسية ونباتية سواء بالصبغات الملونة أو بالخيوط أو الجلود ، وأيضا يصنع منها المراوح والمذبات والقبعات .

لوف الأغماد القاعدية :

يستخدم اللوف فى عمل المشايات التى توضع أمام الأبواب وفى عمل أيدى المقاطف والقفف وكذلك فى عمل الحبال التى تصنع منها شباك تحمل فيها المحاصيل فوق الجمال والدواب كما تصنع منها المكانس والمذبات .

نبات السمار :

يوجد نوعان من السمار يستخدمان فى صناعة الحصير منه ما يستخدم لفرش الأرضيات فى المنازل ومعلقات على الجدران أو مصليات وكذلك يستخدم كفرش على المصاطب للجلوس عليه .

والنوع الأول من السمار الحلو وأعواده قطاعها مثلث الشكل ونخاعها ليفى وعند شق الأعواد تلتوى أسطحها الخارجية إلى الداخل حيث يستخدم بعد شقه إلى نصفين أو أكثر .

وأشهر أنواع السمار الحلو السباعى ونسبة الرطوبة به قليلة ولا تتغير ألوانه بعد تجفيفه . . والآخر السمار البركشاوى واعواده إسفنجية كثيرة الرطوبة ويتغير لونه ويكون شديد الاحمرار عند النضج .

وتكثر زراعة السمار الحلو بوادى النطرون ووادى الطميلات بالشرقية وكذلك بمحافظة الغربية والدقهلية وكفر الشيخ كما يزرع بمحافظة الفيوم .

أما السمار المر فعيدانه مصمته قطاعها مستدير ومدببة الطرف وهو من الأعشاب المعمرة فهو شديد المتانة عند الاستعمال وينمو تلقائيا حول البرك وفى أطراف المزارع وخاصة مزارع الأرز ويكثر وجوده بمحافظة الوادى الجديد وباقى واحات مصر .

ويستخدم النول فى نسج الحصير ويسمى العده وهو مكون من عارضتين خشبيتين طولها يصل ٣ م توضعان افقيا على الأرض وفى

الواحات يستخدم عودين من أشجار السنط وتثبت كل عارضة بوتدين وتشد خيوط الاسدية بين العرضتين وتكون من خيوط الكتان او القنب من خلال عارضة ثالثة توضع بين العارضتين بها ثقوب على مسافات متساوية تمر فيها الخيوط وتسمى هذه العارضة المشط وتقوم بوظيفتين حفظ المسافات بين خيوط الاسدية ولضم عيدان السمار بعد نسجها فى عملية اللحم وهناك عدة طرق لنسج السمار تختلف باختلاف نسج العيدان بين خيوط السدى . . كما يمكن زخرفة الحصير بتلوين عيدان السمار بالاصباغ الملونة وتنسج بطرق معينة لتعطى زخارف هندسية أو نباتية أو كتابات .

وينسج حصير السمار على أنوال أفقية تسمى (العدة) وهذه الأنوال تصنع من الأخشاب الصلبة المعمرة مثل أخشاب جذوع السنط .

ويتكون النول من عارضتين طول كل منهما يصل إلى ثلاثة أمتار . . . تثبت كل منهما على الأرض أفقيا بواسطة وتد عند كل طرف من طرفيها بحيث يرتفعان عن الأرض بحوالى ٢٥ سم . . . وهناك عارضة ثالثة تسمى « المشط » بها ثقوب على مسافات مستوية توضع بين العارضتين قريبا من العارضة التى سيبدأ منها النسيج والتى يشد عليها خيوط السدى ثم تمرر من خلال الثقب الأول بالمشط وتلف على العارضة الأخرى ، ثم يعود وتمرر من خلال الثقب الثانى لتلف على العارضة الأولى ، وتعود إلى الثقب الثالث بالمشط وهكذا ذهابا وعودة حتى عرض الحصيرة المطلوب . . . والمشطفى هذه الحالة يؤدى عدة وظائف مثل حفظ المسافات بين خيوط السدى مع تحديد عرض الحصيرة وهى المسافة بين أول ثقب وحتى آخر ثقب . وكذلك لضم عيدان السمار إلى بعضها البعض بعد نسجها مجزأة بحيث يقوم بالضغط بالمشط عليها فى اتجاه عارضة البداية فلا تترك بين العيدان التى تمثل اللحمة فى النسيج أى فراغات . وخيوط السددى تكون من الكتان أو القنب أو السبسل وقديما كانت تستخدم من لوف النخيل المجدول . . . وعيدان السمار (اللحمة) تسمى الضلوع .

وعند عملية نسج السمار يجلس العامل على كرسى منخفض ارتفاعه حوالى ٢٠ سم يضعه أسفل خيوط السدى بالقرب من المشط ، وبعد إكمال عمل الحصيرة حسب الطول المطلوب . . يرفع النول من على الأرض ويوضع فى الشمس حتى تجف عيدان السمار . ثم يقوم بضمها إلى بعضها البعض البعض بواسطة قرن ماعز ملتوى أو أى أداة لها حرف ملتو ثم يكمل الجزء الناقص الذى نتج عن جفاف السمار ويعيد هذا العمل حتى يتم إكمال الحصيرة بالكامل وتقص خيوط السدى من العارضتين وتجدل .

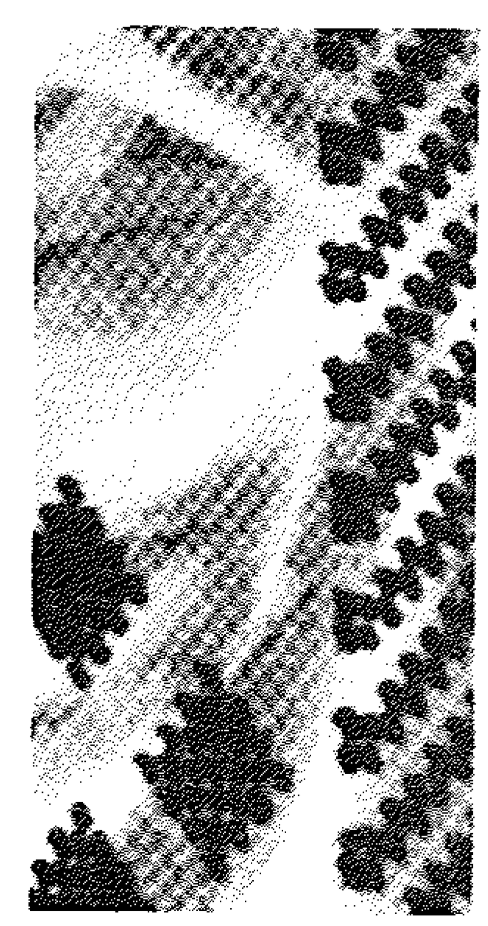
وهناك عدة طرق لنسج عيدان السمار تختلف باختلاف وضع عيدان السمار بين خيوط السدى وعدد الخيوط أعلى وأسفل عود السمار . . . ولزخرفة حصير السمار تصبغ مجموعة من السمار بألوان مختلفة وتستخدم فى ذلك الصبغات الطبيعية مثل التفتة والجهرة والنبلة والزعفران والكركم والعصفر وحاليا تستخدم الصبغات الصناعية الجاهزة ويتم غلى كمية معينة ثم يوضع ليجف ثم يستخدم بعد ذلك .

ويقوم عامل نسج السمار بزخرفة منتجاته من الذاكرة مباشرة فهو لا ينقل تصميماته من رسوم مسبقة أمامه حيث أكتسب خبرة كبيرة فى حرفته التى توارثهاعن الأجداد تساعده على العمل من الذاكرة بدقة ومهارة وتطلق اسماء كثيرة على حصير السمار حسب نوع زخارفه فمنها حصير « أبو طيرة » وحصير رسم الفرعون وسمك العشماوى والمعقرب والفيومى ودقى فيومى وفيومى على خيزران وسمبوسك ورسم السرايا وغيرها وهى كلها زخارف هندسية مختلفة أو تمثل أشكالا نباتية أو كتابية . كما يصنع من حصير السمار المصليات التى تسمى أيضا بأسماء الزخارف الموجودة بها والتى تمثل شكل المسجد أو القبلة فى معظم الأحيان وفى هذه المسميات مصلية حكمدار ومصلية ببدريه ومصلية بقاطع فيومى وغيرها (شكل ٥٠) .



الأزياء الشعبية فى مصر

بقلم : وداد حامد



وحدة زخرفية مطرزة بالتلى على قماش التل من منطقة أسيوط

يتناول هذا الفصل موضوع الأزياء الشعبية فى مصر « فى الوقت الحالى » . وليس المقصود بالأزياء الشعبية تلك الملابس[1] التى ترتديها بعض فئات الشعب ، مقلدين بها طبقات أعلى ، أو مقلدين « موضات » شائعة ، وإنما نقصد الأنماط التقليدية المتوارثة جيلا بعد جيل فى أنحاء مصر ، والتى تحمل فى طياتها انعكاسا للمفاهيم والمعتقدات وطرائق الحياة وطبيعة البيئة والإنتاج ، وتستوعب فى داخلها جميع المؤثرات الخارجية الجديدة ، لينتج عنها فى النهاية ـ عبر عمليات التطويع والإحلال ـ زى شعبى يلائم احتياجات كل بيئة على حدة .

تنقسم مصر جغرافيا ، منذ أقدم العصور إلى قسمين اساسيين ، هما الوجه البحرى أو دلتا نهر النيل ـ والوجه القبلى أو الصعيد . وتحتل القاهرة ـ العاصمة ـ موقعا متميزا ، حيث تقع عند ملتقى القسمين معا ، فضلا عن أنها ملتقى الصحراء الشرقية والغربية ، وربما ظلت لهذا السبب عواصم مصر منذ منف الفرعونية ، وهليوبوليس ، ثم بابليون ، وبعدها الفسطاط العربية ثم العسكر والقطائع الطولونية ـ تتنقل فى حدود مجال هذا الموقع المتميز .

وقد قسمت مصر إلى أقسام إدارية صغيرة ، وأطلق على كل منها اسم معين . لكن حدود هذه الأقسام قد تغيرت مرارا كما تبدلت أسماؤها مع مضى الزمان وتعدد الحكام إلى أن وصلت إلى تقسيمها الحالى .

وعلى أية حال ، فليس ما يعنينا هنا هو حصر المحافظات والبلاد وفق تقسيمها الإدارى أو الجغرافى ، بل سنقسمها إلى مناطق ثقافية متميزة بناء على المسح الميدانى الذى قمنا به ، ووفق الملاحظات التى تكونت لدينا من خلال زياراتنا الميدانية المتكررة ، والتى حددنا على أساسها أوجه التشابه والاختلاف فى العناصر الرئيسية للزى الشعبى فى كل منطقة . وبذلك ستكون تلك المناطق الثقافية مقسمة على الوجه الآتى :

أولا : منطقة القاهرة والمدن الكبرى .

ثانيا : منطقة الدلتا « الوجه البحرى » .

ثالثا : منطقة الصعيد .

رابعا : المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا التى يسكنها الصيادون .

خامسا : منطقة الصحراء الغربية وتنقسم بدورها إلى :

---

(١) هناك فارق دلالى بين الأزياء والملابس ، فالملابس هى كل ما يلبس ، أما الزى فهو هيئة الملابس أى شكلها الخارجى . ونحن نطلق هنا كلمة « الزى » للتعبير عن نمط معين من الثياب أو الأردية الخارجية التى تميز سكان هذه الجماعة أو تلك ، وكذلك أنماط أغطية الرأس والأحذية والأحزمة . . الخ ، وننوه هنا أيضا إلى أن كلمة الثوب تطلق على الرداء الخارجى والثياب تعنى الملابس بصفة عامة .

١) الساحل الشمالى الغربى - فى الشمال .
٢) واحات الصحراء الغربية فى الجنوب وتشمل :
أ - الواحات البحرية .
ب - واحة سيوة .
جـ - الواحات الداخلة .
د - الواحات الخارجة .
هـ - واحة الفرافرة .

سادسا : منطقة الصحراء الشرقية تنقسم إلى :
١) منطقة العبابدة فى الشمال .
٢) منطقة البشارية فى الجنوب .

سابعا : منطقة النوبة وتشمل مجموعات :
١) الكنوز .
٢) العرب .
٣) الفادجا .

ثامنا : منطقة سيناء وتشمل :
١) شمال سيناء .
٢) جنوب سيناء .

وإذا تجاوزنا الوظائف الحيوية الأساسية للملابس ، نجد أنها لا تقوم على مجرد الذوق والخامات التى تصنع منها ، لكن أنماطها وهيئاتها وألوانها وزخارفها ، إنما هى استجابة لأعراف الناس ومعتقداتهم وطقوسهم وعاداتهم التى نشئوا عليها . كما أن الأزياء تتأثر بالنواحى المناخية وتتغير بالمؤثرات الموسمية ، فهى تختلف إلى حد كبير فى المناطق الشمالية المعتدلة عنها فى المناطق الجنوبية أو الصحراوية الحارة ، وتختلف الأزياء الصيفية عن الأزياء الخاصة بالشتاء ، وتتمايز الأزياء كذلك وفق مراحل العمر المختلفة ، كما تؤثر عليها الحالة الاقتصادية .

وبذلك نفسر هذا الاختلاف والتنوع فى أنماط الأزياء بين تلك البيئات الثقافية المتنوعة .

وقبل أن نبدأ فى رصد الظواهر المتميزة للزى الشعبى فى كل منطقة من المناطق المشار إليها على حده ، نود أن نلفت الإنتباه إلى بعض الملاحظات العامة التى استخلصناها من دراستنا للأزياء الشعبية فى مصر :

١ - يرتبط استمرار العنصر الأصيل والموروث فى الزى الشعبى ، إلى حد بعيد ، بمدى عزلة المكان عن عوامل التأثير الخارجى ، مثل منطقة سيوه والبشارية وسيناء ، مقارنة بالقاهرة ودلتا وادى النيل والإسكندرية .

٢ - هناك نوع من التأثير المتبادل بين ما هو محلى وموروث وما هو خارجى ودخيل وخاصة فى المناطق الواقعة فى أطراف البلاد وذلك بحكم تجاورها وارتباطها ، مثل منطقتى النوبة والبشارية اللتين تمتدان جنوبا إلى جمهورية السودان . وهناك علاقة تجاور سكانى بين أهالى الساحل الشمالى الغربى فى كل من مصر وليبيا ، وتوجد هذه العلاقة نفسها بين أهالى سيناء وسكان جنوب فلسطين والأردن والسعودية . ومثل هذا التأثير المتبادل يتمخض عنه فى المدى التاريخى ما يمكن تسميته بالمزج الثقافى .

٣ - للأزياء الشعبية « لغة إشارية » معينة يفهمها الجميع . وقد تفصح الأزياء فى حالات كثيرة عن تفاصيل دقيقة ، وخاصة بين أفراد الجماعة الواحدة . ففى سيناء مثلا تطرز الفتاة العذراء أجزاء من ثوبها باللون الأزرق على عكس المتزوجات اللاتى يستخدمن اللون الأحمر فى التطريز . كما يختلف (الخمار) أو (البرقع) الذى ترتديه سيدات كل قبيلة فى سيناء عن « برقع » السيدات فى القبائل الأخرى .

وفى النوبة يتميز رجال « الكنوز » باستعمال « طواق » مطرزة بوحدات زخرفية ملونة ، أما أغطية الرأس لرجال « الفادجا » فهى « العمامة » الضخمة ، وهى عبارة عن قطعة من قماش « الفوال » الأبيض الخفيف ، يصل طولها إلى خمسة أمتار ، تبرم وتلف على الرأس فوق طاقية قد تكون بيضاء أو ملونة . وتنفرد نساء « الأشراف »(٢) فى محافظة قنا بارتداء ملاءات ذات مربعات زرقاء على خلفية رمادية . ويستخدم اللون الأخضر كثير من المشايخ ورجال الطرق الصوفية ، وخاصة للعمائم .(٣) أما الأطفال الذين يصابون بمرض « الحصبة » فيرتدون ملابس حمراء اللون . وفى واحة سيوة ترتدى العروس فى اليوم الأول للعرس ثوبا أسود اللون ، ثم تستبدله بآخر على نفس النمط اللون الأبيض وذلك فى اليوم الثالث للعرس ، تيمنا بالحياة الجديدة التى هى مقبلة عليها . وهكذا تدل الأزياء أو ألوانها أو أنماطها أو تفاصيلها على من يرتديها .

٤ - وبالرغم من أن لكل بيئة ثقافية رموزها ودلالاتها الخاصة إلا أننا نجد أنها تتفق جميعا فى أن الألوان الزاهية هى ألوان البهجة كما أنهم يتفقون فى أن اللون الأسود للحداد ، واللون الأبيض للزفاف وختان الأولاد وأعيادهم ، وملابس الإحرام للحجاج . كما أن هذا اللون تصنع منه الأكفان(٤) .

٥ - قد تطرأ بعض التغيرات فى الزى الشعبى بدخول خامات جديدة مثل الألياف الصناعية Poliester وغالبا ما تفرض تلك الخامات وحدات زخرفية بعينها ، كما قد تفرض شكل التصميم ، لكن فى حدود الإطار المألوف . والأمثلة على ذلك كثيرة ، ففى منطقة سيناء ، وخاصة فى مدينة « العريش » ، استبدلت بعض السيدات

---

(٢) الذين ينتسبون إلى النبى صلى الله عليه وسلم .
(٣) بدأ هذا التقليدفى عصر السلطان شعبان - عام ٧٧٢ هجرية ، حينما أمر الأشراف من سلالة النبى عليه الصلاة والسلام بتثبيت قطعة من القماش الأخضر على عمائمهم ، ثم أصبحت العمامة كلها من اللون الأخضر ، وقد استمر هذا التقليد حتى الآن وخاصة فى الريف .

بأثوابهن التقليدية المحاكه من خامة القطن الأسود ، والمطرزة بوحدات متوارثة ومألوفة ، من الخيوط الحريرية الملونة ، بأخرى مصنوعة من الألياف الصناعية Poliester ومطرزة بوحدات تختلف عن تلك المتعارف عليها . ونعتقد أن طبيعة الخامة الملساء ، وكذلك طريقة التطريز الآلية « بالمكنة » ، هى التى أوجدت مع غيرها من العوامل ، تلك الوحدات الزخرفية المستحدثة .

وهناك بعض « بدويات الشرق » من سكان محافظة الشرقية ، وخاصة اللاتى يعمل أزواجهن أو أقاربهن فى « دول البترول » ، استعضن عن تطريز أثوابهن بالوحدات الزخرفية الملونة ، بأقمشة جاهزة من القطيفة المقصبة بسلوك ملونة وذهبية أو فضية ، ونلاحظ مع ذلك احتفاظهن بالشكل الخارجي والإطار العام للزى : الحزام الأحمر ـ الخمار ـ والقنعة الخارجية . غير أن الخمار قد استبدل فى بعض الأحيان « بلثام » من القماش الأسود الخفيف . أما الثوب فقد أدخلت على تصميمه بعض التعديلات ، فأصبح يضيق عند الخصر « الوسط » بمايتلائم وطبيعة الخامة الجديدة .

وكما حدث فى الواحات البحرية أن استبدلت وحدات التطريز التقليدية والمعروفة التى كان يتم تطريزها على الثياب ، وكانت تستخدم فيها الخيوط الحمراء ، وتطرز على خامات القطن الذى يتميز بملمس Tectureخشن بقطع جاهزة من « التل » أو الشرائط المذهبة ، فقد استخدمت فيما بعد الألياف الصناعية أو القطنية ذات الوبر فى حياكة هذه الثياب .

ونلاحظ التغيير فى التصميم ، عندما حل القماش المنسوج آليا محل « المقاطع » المحددة الطول والعرض ، ومثال ذلك « البردة » التى كانت تنسج « كمقطع » واحد على النول اليدوى ، وقد اضطرت النساء لوصلها فى عدة مواضع ليتلاءم عرضها مع العرض المألوف .

٦ ـ غالبا ما يلجأ الإنسان الشعبى لخلق عالم أكثر بهجة ، بدلاً من محاكاة واقعه الذى قد يتميز بالجفاف والدليل على ذلك هو ميل البدويات لاستخدام الكثير من الزخارف وتطريز أثوابهن السوداء ، بالألوان الزاهية ، أو مانشاهده من نقوش على الأحجبة المصنوعة من الجلد والأمشاط الخشبية عند قبائل البشارية .

المنطقة الثقافية الأولى :

القـــاهرة

أصبحت مدينة القاهرة ، شأن عواصم كثيرة فى العالم ، تحوى العديد من الأزياء التى يغلب عليها الطابع الأوروبى . ومن ناحية أخرى فهى ، باعتبارها البؤرة والعصب لكل أقاليم مصر ، تستوعب جميع العناصر المحلية الوافدة ، ولهذه الأسباب ، لم تعد الأزياء التقليدية باقية إلا فى بعض الأحياء الشعبية فى القاهرة .

ويسرى هذا القول على مدينة الإسكندرية ثم المدن الكبرى الأخرى بدرجات متفاوتة .

أزياء الرجال :

يوجد الآن فى أحياء القاهرة الشعبية صورة متعددة من أزياء الرجال وهى إما جلباب فضفاض له فتحة عنق مستديرة تبدأ من منتصفها فتحة طولية أمامية تمتد الى أسفل حتى نهاية الصدر ، حوافها موشاة « بقيطان » ، كما أن لها « سبالتان » . وهذا الجلباب ، وهو ما يعرف « بالجلباب البلدى » . ومع هذا الجلباب ، يلبس الرجال غطاء للرأس عبارة عن طاقية من الصوف المضغوط « لبدة » قد تُلف حولها عمامة ، ويوضع شال من الصوف أو لاسة من الحرير حول الرقبة .

وقد يكون الزى عبارة عن جلباب إفرنجى(٥) من القطن المقلم أو السادة ، بياقة أو نصف ياقة وأساور فى نهاية الكمين . ويلبس الرجل مع هذا الجلباب طاقية من نفس قماش الجلباب ، تكون لها فى بعض الأحيان حافة خارجية مثنية تحيط بها تسمى « حيطة » ، أو طاقية بيضاء من قماش البوبلين أو الدبلان أو طاقية شبيكة . وهناك من يرتدى على ملابسه « المعطف » وخاصة فى فصل الشتاء ، ويلبس معه للرأس « لبدة » أو عمامة . ومازال بعض كبار السن يفضلون لبس « الطربوش » ، إلا أنهم قلة قليلة .

أما رجال الدين وبعض رجال المهن الخاصة فيرتدون « الجبة » والقفطان والشال والعمامة .

وحتى أوائل هذا القرن كان لكل فئة من الفئات زى تتميز به ، فالحرفيون (النجارون ـ الحدادون ـ النحاسون . . .) كانوا يرتدون أثناء العمل سروالا فضفاضا من قماش « الدمور » أو « العبك » يُشد حول الوسط « بتكة »(٦) طويلة من القماش أو الصوف المبروم ، ومعه قميص بأكمام طويلة ، ثم جلباب فضفاض بفتحة طولية تنتهى أسفل الصدر ، ويتنطقون باحزمة جلدية أو من القماش ، مما يجعل الجزء العلوى يأخذ شكل « عب » يتيح حركة سهلة للذراعين . وقد يعلق البعض ـ كالنجارين مثلاً ـ كيسا من الجلد أو القماش على أحزمتهم

---

(٤) الملاحظ أن المناسبات التى تستخدم فيها الملابس بيضاء اللون تندرج تحت ما يعرف بالمراحل الانتقالية فى حياة الإنسان Rite de passage مثل (الميلاد ـ التعميد ـ الختان ـ الزفاف ـ الحج ـ الوفاة) .

(٥) يميز الأستاذ سعد الخادم فى كتابه « الأزياء الشعبية ـ المكتبة الثقافية ص ٨٧ ـ بين الجلباب البلدى والأفرنجى قائلا : الجلباب الشعبى فى صورته الأصلية ليست له ياقة ولا لأكمامه أساور وهو ما يطلق عليه « جلباب بلدى » أما الجلباب الإفرنجى فقد تأثرت طريقة تفصيله بطريقة قمصان النوم الرجالى التى كانت تستخدم فى أوروبا فى القرن الماضى ، حيث ينتهى كماه بأساور ، وتضاف الى فتحة العنق ياقة ومفتوح الى الصدر ويقفل بأزرار .

(٦) يطلق عليها باللغة العامية « دكة » ، ولا زال يستخدمها سكان الأرياف فى الدلتا والصعيد أيضا البدو . وهناك قلة من سكان الأحياء الشعبية فى المدن لا زالوا يستخدمونها إلا أن الغالبية اتجهوا لاستخدام « الأستك » بدلا منها .

لوضع الأدوات التى يستخدمونها فى العمل . وهذا الزى كان يرتديه أيضا الباعة الجائلون . وكان أرباب بعض الحرف الأخرى - كصناع الفخار « الفواخرية » و« النساجون » يكتفون أثناء العمل بارتداء السروال والقميص فقط .

وغطاء الرأس كان عبارة عن طاقية قد تُلف حولها عمامة ، أما الأحذية فقد عرف منها أنواع عديدة ، مثل « المركوب » الذى كان يغطى القدمين من الأمام والخلف معا ، و« المداس » أو« البلغة » التى تكسو القدم من الأمام دون الكعب وكان بعض الفقراء يستخدمون « القباقيب » الخشبية التى كان يشيع استخدامها داخل المنازل أو فى المساجد للوضوء .

أما زى طبقة الأثرياء « الأعيان » وكبار التجار وهو فى الوقت نفسه زى المناسبات للطبقات المتوسطة فقد كان يتألف من جلباب بلدى من الصوف ، وكان يضاف له أحيانا « معطف » أو عباية Abaya وخاصة فى فصل الشتاء . ويلبس على الرأس لبدة Lebdah ذات أربعة أركان مطوية - أو طربوش Tarboush - أو عمامة . وحول العنق توضع شيلان من الصوف . أما فى الصيف فتستبدل ملابس الشتاء بملابس صيفية من (السكروتة) وطاقية (شبيكة) بيضاء خفيفة على الرأس ، كما يستبدل الشال المصنوع من الصوف بآخر من الحرير الأبيض أو الملون .

أما الأزياء الخاصة برجال الدين ورجال العلم والكتبة والحانوتية فلم تتغير كثيرا فقد كانت ولاتزال تتكون - بصورة عامة - من « الجبة » و« القفطان » و« الكاكولة » و« الحزام » أو« الطربوش » و« الشال » .

وينتعل الميسرون من رجال الطبقات الشعبية « أولاد البلد » أحذية تغطى القدمين من الأمام والخلف معا ، ولها كعب يرتفع عن الأرض قليلا ومسحوب عند قاعدته « كعب كباية » ، وتلبس فى القدمين عن طريق « أستك » على كل من جانبيها يتيح بعض الاتساع عند ارتدائها . ويسمى هذا الحذاء « كندرة » Kundurah وهناك نوع آخر يعرف « بالبنس » Banse يتميز باتساع فتحته وقصر كعبه .

وقد بدأ الكثير من الرجال منذ عشرينيات هذا القرن يتجهون الى ارتداء الملابس الأوروبية .(٧)

أزياء السيدات :

بالرغم من التعدد الملحوظ فى أنماط الأزياء التى ترتديها السيدات فى أحياء القاهرة الشعبية ، إلا أن الملاءة « الملاية » Milaya اللف السوداء مازالت هى النمط الشائع والذى لا يزال مستمرا لزى « بنت البلد » التقليدية .

كانت المرأة حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن ، ترتدى فوق ملابسها (٨) عند الخروج « ملاءة » سوداء سميكة تسمى « الحبرة » Habara أو الإزار » .

وكانت « حبرة » المتزوجات سوداء اللون عادة ، بخلاف حبرة الفتيات فقد كانت بيضاء اللون . وكانت المرأة تحجب وجهها فيما عدا العينين « ببرقع » أو« خمار » ، وقد كانت الحبرة تُظهر المرأة ككتلة ضخمة . وتدريجيا أدخلت بعض التعديلات على طريقة لبسها بما يتلاءم مع ذوق المرأة الشعبية وطبيعتها ، فأصبحت « الملاءة » تلف بإحكام حول الجسم وتُجمع تحت الذراعين بحيث تكون أكثر تحديدا لملامح الجسم ، ومن الجدير بالملاحظة أن « للملاءة اللف » القاهرية أساليب وطرق لف تختلف من سيدة لأخرى ، كما تختلف باختلاف الأعمار . فالمرأة المسنة - على سبيل المثال - تحكم لفها حول وجهها وجسمها ثم تمسك بطرفها من أسفل الوجه بحيث تغطى منطقة الصدر تماما . أما الشابات فيتركنها لتتهدل بدءا من الكتفين دون تغطية الرأس . . . وهكذا .

أما البرقع الأبيض الذى كان يتدلى حتى القدمين ، فقد استبدل بآخر - أقصر - يصل الى ما بعد الصدر فقط ، وهو أسود اللون - من نفس قماش الملاءة أومن قماش خفيف أو شبيكة ، تزينه « قصبة » على الأنف ، يطلق عليها البعض لفظة « عروسة » . وهذا النوع قلما نجده مستخدما الآن ، . لكن قد نلاحظ أن بعض السيدات وخاصة المتقدمات فى السن يستخدمن جانبا من الطرحة السوداء « بيشة » لتغطية الوجة .

و« الملاءة اللف » القاهرية عبارة عن « مقطع » واحد أو« مقطعين » من قماش الكريشة الأسود اللمع ، يخاطان معا من طرفيها الجانبين ، ليتكون فى النهاية مستطيل كبير يغطى المرأة رأسها الى قدمها . وأشهر أنواع « الملاءات اللف » تصنع فى مدينة « دمياط » من قماش « الساتان الكريشة » اللامع ولها شراريب فى أطرافها الجانبية ، وتعرف هذه الملاءة فى أحياء القاهرة الشعبية بـ « الدلوعة » .

وترتدى الملاءة اللف أيضا نساء الأحياء الشعبية فى مدينة الإسكندرية وبعض المدن مثل المنصورة ودمياط وبور سعيد والسويس وبعض مدن الصعيد وتفضل بعض السيدات وخاصة نساء الطبقات الثرية استخدام رداء آخر بنفس الحجم ويلبس بنفس الطريقة ، إلا أنه يصنع من الحرير الطبيعى ويسمى « الملس » Malass .

---

(٧) المقصود بالملابس الأوروبية - البنطلون والقميص والجاكت أو البلوفر فى الشتاء . وفى القدمين الأحذية ذات الأربطة . ويرتدى بعض الرجال ، وخاصة عمال الورش ما يسمى بالعفريتة .

(٨) كانت الملابس الشائعة فى هذا الوقت - للمرأة - تتكون من قميص من القطن أو الحرير وسروال وثنتيان ويلك يلتصق بالخصر وينسدل الى القدمين من الأمام بإزرار ثم حزام وجهة وعليها الحبرة .

أما الملابس الداخلية للمرأة فى أحياء القاهرة الشعبية فهى تتكون من سروال وقميص من القطن ، وقد تستخدم بعض السيدات « مشدات » للصدر « سوتيان » يصنع من قماش القطن أو النايلون . وترتدى المرأة جلبابا من نسيج قطنى مطبوع بوحدات ملونة بألوان زاهية ، وهذا الجلباب يكون عادة أسود اللون عند السيدات المتقدمات فى السن . وقد لجأت بعض الفتيات والسيدات إلى ارتداء البنطلون ، تحت ثيابهن ، وخاصه فى الوقت الحالى .

يغطى النساء رؤسهن « المنديل أبو أويه » Mendil Be Oyah ويسمى فى مدينة الإسكندرية وما يجاورها من بلاد « المدورة » Midawarah وهو مثلث الشكل من الحرير ، حوافه الثلاث مشغولة ومزينة بقطع من الصوف أو الحرير و « الخرز » و « الترتر » . وقد ترتدى بعض السيدات ، وخاصة المتقدمات فى السن « الطرحة » السوداء قبل الالتفاف « بالملاءة » .

والأحذية التى تنتعلها السيدات بسيطة الشكل تغطى القدمين من الأمام والخلف معا . وقد تكون بدون كعب او بكعب للمناسبات . وهناك نوع آخر عبارة عن « شبشب » يغطى مقدمة القدمين دون الكعبين ، ويرتفع قليلا عن الأرض ، وهذا النوع يعرف « بالكتنله » « الكتنلة » Kataniila وهو لم يعد مستخدما .

المنطقة الثقافية الثانية :

الدلتا

جغرافيا يطلق على المساحة التى يحدها فرع دمياط شرقا وفرع رشيد من الغرب ، اسم دلتا نهر النيل ، وتشمل محافظات القليوبية والمنوفية والدقهلية وكفر الشيخ والبحيرة والشرقية .

وقبل أن نتناول بالوصف الزى الشعبى فى هذه المنطقة يجدر أن نشير ألى أننا نقصد هنا فلاحى هذه المحافظات فقط دون تناول صيادى القرى المطلة على بحيرات الدلتا[٩] ، كما سنستثنى القرى التى يعيش فيها البدو وخاصة فى محافظتى الشرقية والبحيرة .

وفى هذه الحالة يمكن القول بصفة عامة أن فلاحى هذه المناطق يعيشون تراثا مشتركا بحكم التقارب ووحدة العمل والمناخ والطبيعة المكانية المشتركة ، ورغم هذا فهناك ملامح معينة تميز ملابس سكان كل منطقة على حدة .

أزياء الرجال :

تمتاز ملابس الفلاح فى منطقة الدلتا ببساطتها الشديدة ، فالجلابية هى الزى التقليدى له . وتحتها يرتدى الفلاح سروالا من القطن يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو واسع بصورة ملحوظة بحيث يتيح له ذلك حركة سهلة أثناء العمل ، ويشد حول الوسط « تكة » . ويرتدى الفلاحون قميصا فصفاضا له أكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة . وقد يرتدى بدلا منه فانلة قطيفة ذات أكمام طويلة . ثم الصديرى المقلم فاتح اللون أو السادة ، وهو مفتوح من الأمام - ويقفل بصف طويل من الأزرار المتجاورة[١٠] .

ويسمى الجلباب الذى يرتدية الفلاح « الجبلباب البلدى » وهو يصنع من القطن أو الكستور ؛ ليرتدية أثناء عمله بالحقل وفى حياته اليومية ، أما فى غير أوقات العمل ، وفى المناسبات ، فهو يلبس فوقه جلبابا آخر من الصوف لايختلف فى تصميمه عن القطنى ، وقد يرتدى إلى جانب ذلك « عباءة » ولاسة وقد يلبس « اللبدة » أو « العمامة » على الرأس .[١١] .

ويتصف الجلباب بأن طوله يصل إلى القدمين ، وهو فضفاض وله أكمام طويلة تضيق بعد الكتفين ثم تتسع عند نهايتها ، وفتحة الرقبة مستديرة ومفتوحة على الصدر بحيث تسمح بروؤية الصديرى بأزراره العديدة وخطوطة المميزة .

وأثناء العمل فى الحقل ، يقلب الفلاح نهاية جلبابة الفضفاض ويربطة حول وسطه ، أو ينزعة كلية ، وفى هذه الحالة يعمل مرتديا سرواله وقميصه فقط . أما غطاء الرأس أثناء العمل فهو عبارة عن طاقية من القطن أو الصوف المغزول والمنسوج يدويا ، وقد يحيط الطاقية بمنديل مربع به خطوط طولية وعرضية ، يعقده من الأمام على جبهته ، وهذا المنديل يعرف « بالمنديل المحلاوى »

وينتعل الفلاح حذاء من الجلد يسمى « مداس » Madas أو « بلغة » « Bulghah » يكسى القدم من الأمام فقط . وتشتهر مدينة « فاقوس » بالشرقية بصناعة أنواع جيدة منه .

ازياء السيدات :

تتألف الملابس الداخلية لفلاحات الدلتا من قميص طويل بدون أكمام ، وسروال قد ينتهى من أسفل بـ « كورنيش » ، وغالبا ما يكون كلاهما من لون فاتح .

وتستخدم الفلاحة نوعين من الثياب ، أحدهما بسيط للمنزل والعمل وبالحقل ، والآخر للخروج والمناسبات . وتلبس الفلاحة فى دارها جلبابا من القطن المنقوش بألوان زاهية ، كماه طويلان ، ويصل

---

(٩) بحيرات الدلتا هى : المنزلة - البرلس - مربوط - أدكو .

(١٠)جرت العادة أن يلبس الفلاح عند الخروج عدة جلاييب بعضها فوق البعض على أن تكون الأخيرة هى الأجود من حيث المظهر والخامة ، وهى غالبا تصنع من الصوف حتى فى أشهر الصيف . وقد يكون الدافع وراء ذلك هو التباهى بكثرة العدد كدلالة على الثراء ، أو لظروف عملية حيث قد تقتضى بعض الحالات المبيت خارج الدار . وفى هذه الحالة يستخدم الجلباب الداخلى للنوم .

(١١)حتى فترة الأربعينات، كان الرجال يستخدمون أنواعا متعددة من الأردية مثل البشت والنشى والزعبوط والدفية .. وقد حلت العباءة محلها جميعا .

طول هذا الجلباب إلى القدمين . وقد ينتهى بـ « كورنيش » يلامس الأرض من الخلف – ويسمى هذا الثوب فى بعض مناطق الدلتا (١٢) بالثوب « الكشف » .

وتميل ثياب الفلاحات – عادة – إلى التكسيم فى منطقة الصدر ، ثم تنزل باتساع دون أن تضيق فى منطقة الوسط . وقد تعمل بها بعض الثنيات « الكسر » للزينة .

ولا تختلف الخطوط الرئيسة للثياب الخارجية عن ثياب العمل أو المنزل إلا من حيث اللون الذى يكون غالبا أسود ، ونوع الخامة التى يصنع منها الثوب وتحظى أقمشة القطيفة اللامعة بتفصيل خاص لدى الفلاحات عموما فى ثياب المناسبات ولدى نساء الأسر الميسورة الحال . وقد تضاف بعض الحليات فتطرز منطقتا « السفرة » و الصدر بالخرز الملون والخيوط اللامعة ، وقد يستعاض عن التطريز بشرائط من الحرير أو الساتان اللامع .

وتستخدم القرويات منديل الرأس المثلث الشكل المعروف فى المدن باسم « المنديل أبو أوية » . وله عندهن عدة أسماء مثل « الحردة » « القمطة » Kamtah والمدورة Midawarah وترتدى السيدات أيضا على رءوسهن « الطرح الحريرية » والشيلان القطيفة الملونة أو الشيلان الحرير .

وتتميز فلاحات محافظة الشرقية بزى خاص . فهن يستخدمن بدلا من الثوب الأسود القطيفة ثوبا آخر للمناسبات وخارج المنزل عموما . ويصنع هذا الثوب من قماش « الملس » ويحاك بطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة حياكة الجلباب البلدى الرجالى ، ويتميز هذا الثوب بأكمامه الطويلة الواسعة حتى إنها تغطى الكفين ، ويستخدمن معه – كغطاء للرأس الطرحة السوداء المعتادة – التى تحيط بالوجه وتغطى منطقة الصدر ، أو العصبة السوداء التى تعقد خلف الرأس ، فتترك منطقتا الصدر والوجه مكشوفين . وقد ترتدى فى بعض السيدات مع هذا « البرقع » الأسود المزين بالعملات المذهبية أو الفضية . وقد ندر استخدامه فى الوقت الحالى .

ومن الجدير بالذكر أن بعض فلاحات محافظة الجيزة يرتدين هذا الزى أيضا . وأحذية السيدات عبارة عن « شباشب » « شبيهة » بالبلغة الرجالى ، إلا أن كعوبها أعلى قليلا ، كما أنها تكشف ، مقارنة بالبلغة الرجالى ، عن جزء أكبر من مشط الرجل ، كما أن الكعب كله يبقى مكشوفا .

المنطقة الثقافية الثالثة :

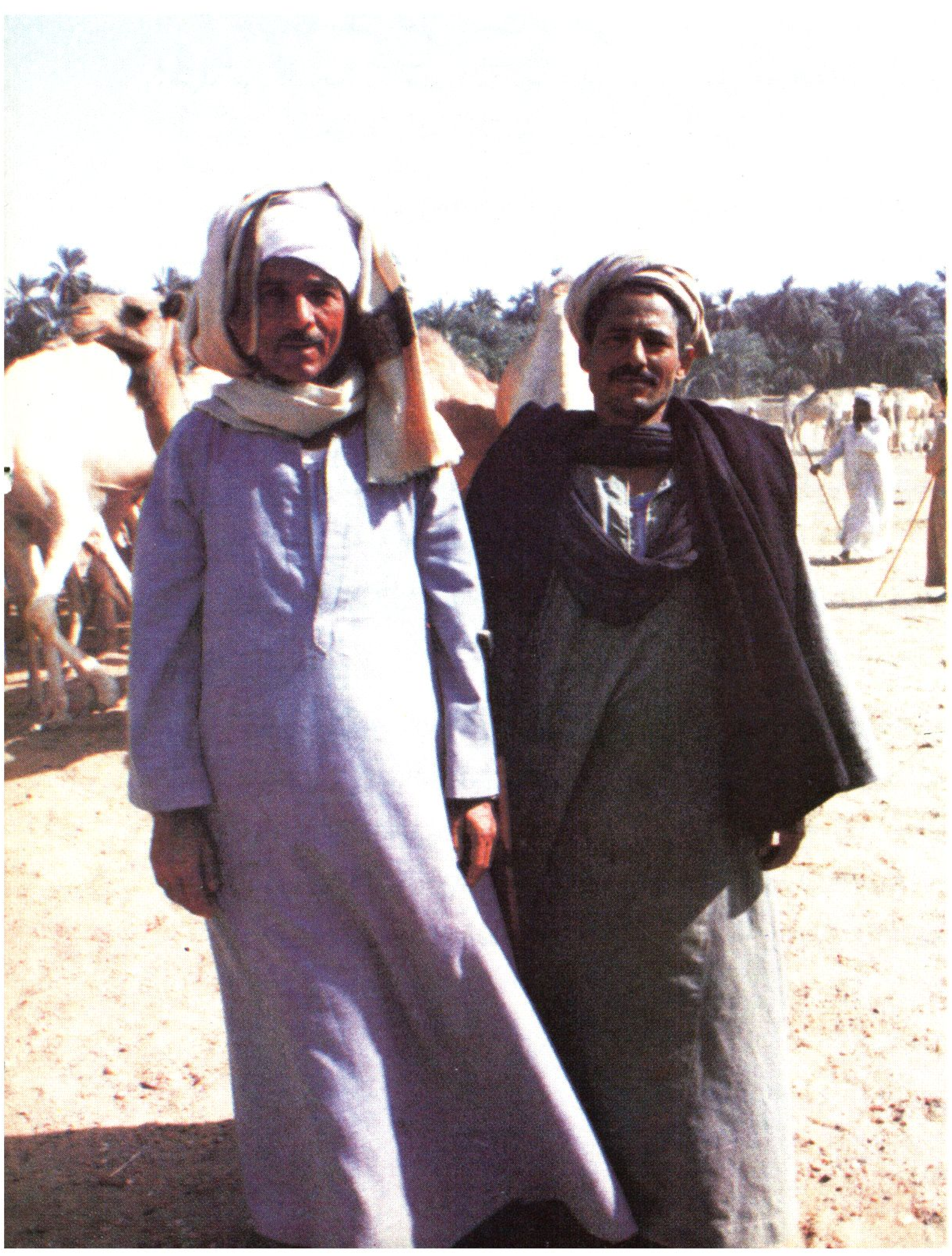
الصعيد

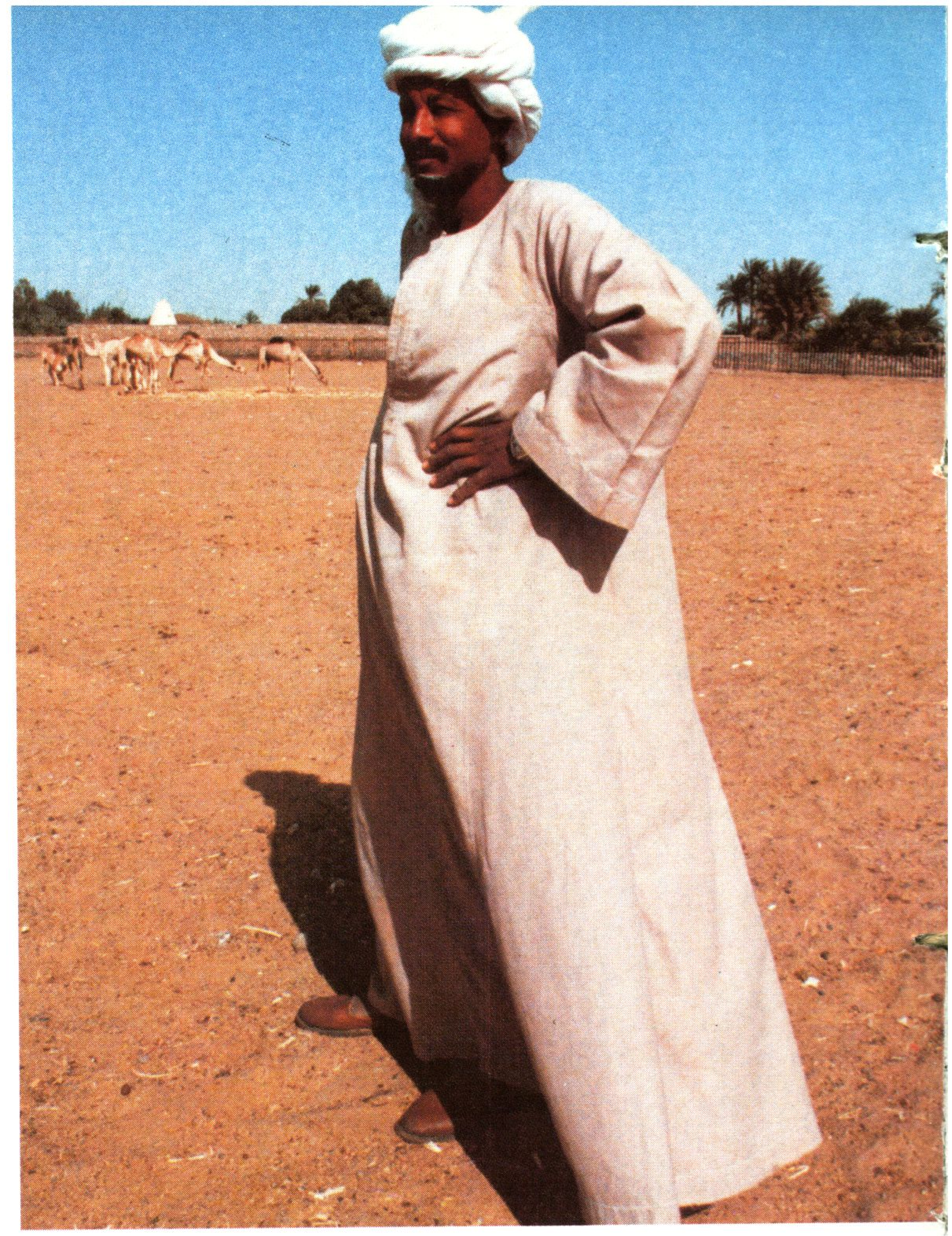
يمكن تحديد هذه المنطقة بالشريط الذى يبدأ من جنوب الجيزة ويمتد مجاورا أو موازيا النيل إلى أسوان جنوبا ، شاملا محافظات بنى سويف والفيوم والمنيا وأسيوط وسوهاج وقنا ومحافظة أسوان باستثناء منطقة النوبة التى سنتناولها كمنطقة ثقافية مستقلة .

ثوب للخروج للسيدات من منطقة الدلتا

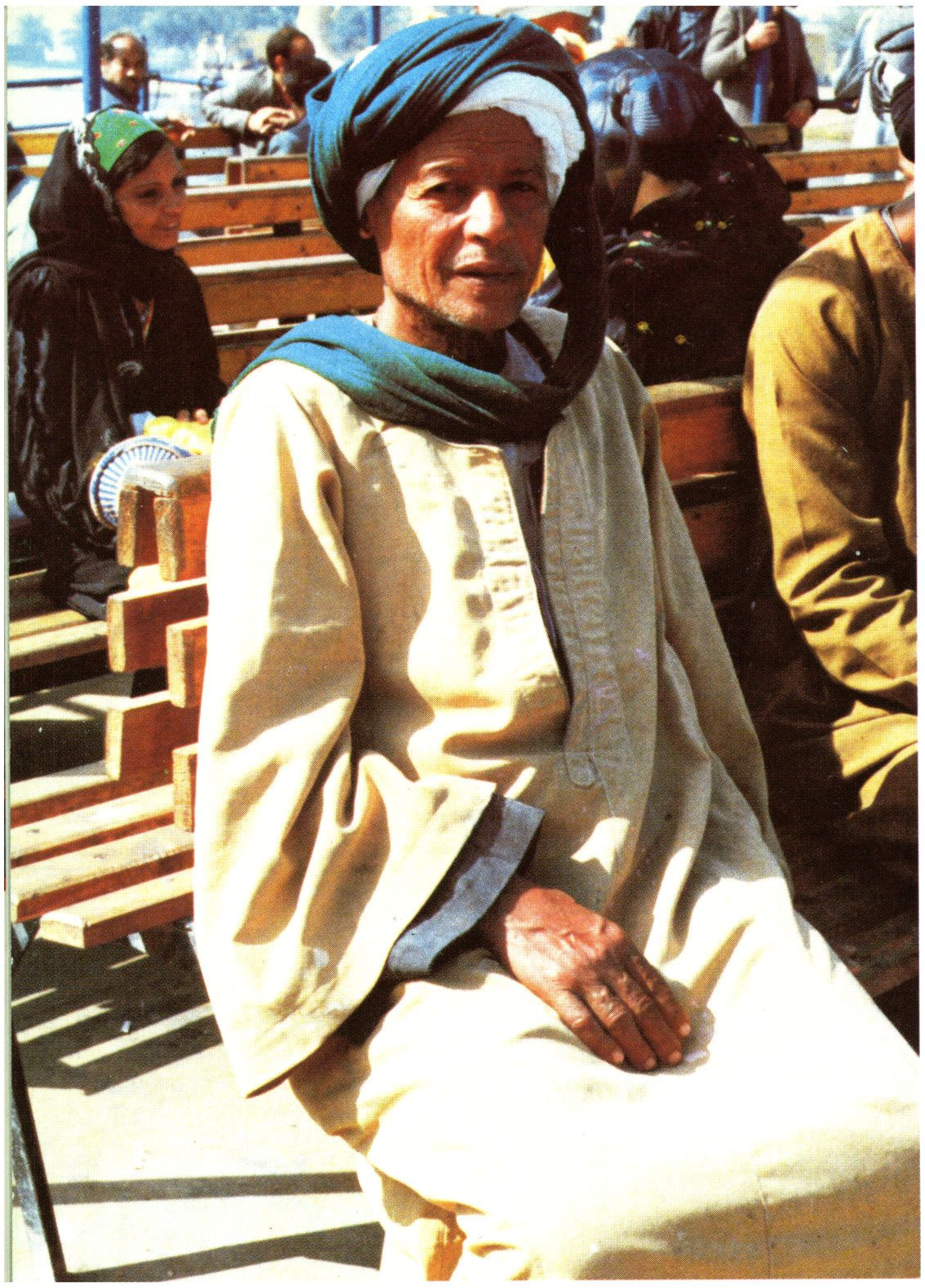


ملابس الخروج والمناسبات للرجال من منطقة الدلتا





الزى التقليدى للرجال فى منطقة الصعيد



العمامة والتلفيحة للرجال فى منطقة الصعيد

ونلاحظ بصفة عامة أن ملابس فلاحى الصعيد تجمع فيما بينها سمات مشتركة كما هو الحال عند فلاحى الدلتا ، إلا أن هناك تمايزا واضحا نلاحظه فى الملابس الخارجية وخاصة فى أزياء السيدات .

ازياء الرجال :

لا تختلف الملامح العامة التى تميز أزياء الفلاح فى صعيد مصر عن ملابس الفلاحين فى الدلتا - أو الوجه البحرى . وتتكون ملابسه الداخلية من سروال واسع يشد حول الوسط « بتكة » ، وما يميزه وهو طوله الذى يصل إلى القدمين ، وقميص واسع له أكمام طويلة ، ويصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وله فتحه واسعة مستديرة حول العنق . وهاتان القطعتان من الملابس تصنعان من قماش « الدمور » السكرى اللون أو من الدبلان الأبيض . ثم صديرى وجلباب على نمط الجلباب الذى يستخدم فى الدلتا (١٣) .

---

(١٣) راجع ملابس فلاح الدلتا .

(١٤) من الواضح أن هذا الزى ، ظل يستخدم لفترات طويلة فى هذه المنطقة فقد وصفة الرحالة « بوركهارت » أثناء رحلته التى قام بها عام ١٨١٤ وقال إنه الزى الشائع عند رجال الصعيد منذ فترة طويلة . ولا زالت بعض العائلات تحتفظ به حاليا كتذكار .

وفى غير أوقات العمل ، يرتدى فلاح الصعيد جلبابا بلديا من الصوف وعليه عباءة . كما يلف حول عنقه شالا إما أن يكون من الصوف « تلفيحة » TALFiha أو من الحرير « لاسة » Lassah وعلى الرأس يضع لبدة تلف فى معظم الأحيان بعمامة .

واللبده عبارة عن طاقية من الصوف أو وبر الجمل المضغوظ ، وهى إما أن تترك على شكلها الذى يشبه القبة ، أو يتم ضغطها فى ثلاث أو أربع طيات .

ومنذ جيل أو جيلين مضيا ، كان رجال الوجه القبلى وبخاصة الفقراء يتميزون بارتداء « الزعبوط » Zaabout على ملابسهم . والزعبوط ثوب خارجى مصنوع ، يدويا ، من الصوف الخام بنى اللون . وهو مستطيل الشكل وله أكمام مستقيمة تتعامد عليه ، أما فتحة العنق فمثلثة الشكل واسعة تكشف عن الصدر حتى الوسط ، وقد اختفى هذا النوع من الثياب وحلت محله العباءة الشائعة - أيضا - عند فلاحى الوجة البحرى وسكان الأحياء الشعبية فى المدن - وهى من القماش الصوف ، وتحاك يدويا .

ويقابل هذا الزى ، وفى الفترة المشار إليها ، نمطا آخر كان يشيع فى مناطق الصعيد الأدنى وخاصة « الفيوم » و « بنى سويف » ، كان هذا النمط أيضا يصنع من الصوف الخام ، مستطيل الشكل بدون أكمام ومفتوح طوليا من الأمام . كان هذا الطراز يسمى « شالة » (١٤) ، وقد أنقرض تماما .



ويتميز أهل الصعيد بأستخدام العمامات الكبيرة كما يتميزون بالعصى وهم يعتبرونها جزءا مكملا لزيهم وشخصيتهم . والعصى لها أشكال متعددة ، تختص كل منها بمناسبة معينة ، فعصا الشيخ تختلف عن عصا الشاب ، كما أن هناك عصا للدواب وعصا للعراك ، وآخرى للتحطيب(١٥) وغيرها يحملها العريس . وتسمى العصا الغليظة عندهم « الشومة » .

وينتعل الرجال فى الصعيد « البلغ » المعروفة فى الدلتا ، وقديما كانوا ينتعلون نوعا من الأحذية تصنع من جلد رقيق وتسمى « ملخة » .

أزياء السيدات :

تتكون الثياب الداخلية للسيدات فى الوجه القبلى من سروال طويل إلى ما بعد الركبتين ، وقميص ، وهما يصنعان من أنسجة قطنية ألوانها فاتحة .

وتتشابه الثياب التى ترتديها النساء فى المنزل ، من ناحية التصميم ، فى معظم أقاليم الوجه القبلى ، وهى تميل إلى التكسيم فى منطقة الوسط . وتتميز أكمامها بكشكشة عند الكتفين ثم تنحدر حتى الرسغين بعرض يقل تدريجيا . ويصل طول الثوب إلى منتصف الساق تقريبا .

أما الملابس التى ترتدى خارج المنزل فهى تتكون من جزأين ، الأول عبارة عن ثوب أسود ترتديه المرأة على ثوبها المنزلى ، وهو لا يختلف عنه ، من ناحية التصميم ، إلا فى منطقتين هما إسنا والأقصر وما يجاورهما من قرى . فترتدى نساء إسنا ثيابا تشبه « الجلباب البلدى » طويلة إلى القدمين ، سوداء اللون تسمى « القفطان » Koftan أما نساء الأقصر وما حولها فيرتدين نوعا مميزا من الثياب ، أسود اللون ، مستطيل الشكل ، مفتوح طوليا من جانبه الأيسر ، بدون أكمام ، فتظهر أكمام الثوب الداخلى . وله فتحة عنق مستديرة واسعة ومفتوحة من منتصفها حتى الصدر . ويعرف هذا الثوب بـ « الجبة » Gebba.

وقد اشتهرت بعض مدن الصعيد مثل أسيوط وأخميم وسوهاج والأقصر بنوع متميز من التطريز بواسطة سلوك فضية أو ذهبية ، تُشكل منها وحدات زخرفية على الأثواب والطرح . ويعرف هذا النوع « بالتلى » .

أما الجزء الثانى من ملابس الخروج فهو الرداء الخارجى الذى يغطى جسم المرأة من رأسها إلى قدميها .

وإذا استعرضنا بعض مناطق الصعيد بدءا من الفيوم وانتهاءا بأسوان ، نلاحظ أنواعا متعددة من هذه الأردية الخارجية ، ففى منطقة الفيوم تستخدم النساء « الملاءة اللف » القاهرية أو « الملس » الحريرى المستطيل الشكل . وفى بنى سويف والمنيا ترتدى النساء « الملس » أيضا إلى جانب رداء آخر متميز يأخذ شكل نصف دائرة ويسمى « شقة » Shug - gha وتستخدم البردة (١٦) فى مناطق أسيوط وسوهاج وقنا وهى تنسج يدويا من الصوف الأسود . وهناك أيضا الحبرة(١٧) Haba -ra وهى من الحرير أو القطن تنتج فى بعض مناطق الصعيد على أنوال يدوية كمقطع واحد . ويوجد منها أنواع متعددة مثل الأسود السادة ، أو المحدد بحواش بنفسجية ، وترتديه المسنات ، وآخر حافته حمراء للسيدات المتزوجات حديثا . وتتميز نساء الأشراف بالملاءة ذات المربعات الزرقاء على خلفية رمادية .

ومعظم النساء اتجهن لارتداء الملاءة اللف الكريشة المعروفة فى القاهرة . أما النوع الأحدث والأكثر شيوعا ، وخاصة فى مدن الصعيد فهو عبارة عن ملاءة من قماش الساتان القطنى اللامع . عليها رسوم لأهلة من النسيج غير اللامع « المطفى » ويعرف هذا النوع باسم « أبو هلال »(١٨) .

وتضيف النساء عند خروجهن من الدار جوارب سوداء سميكة ،

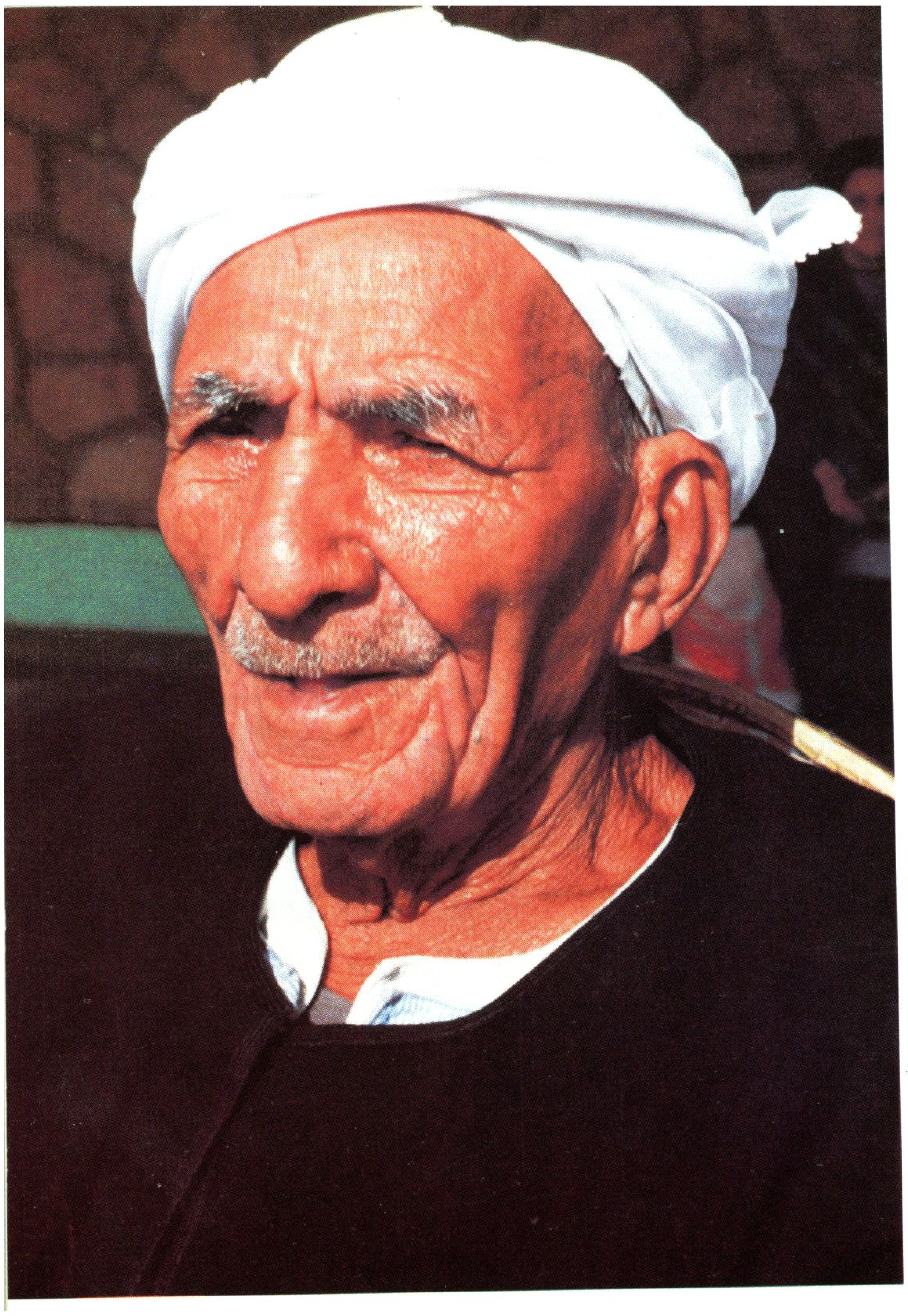
---

(١٥) رقصة شعبية شائعة فى الصعيد تستخدم فيها العصى .

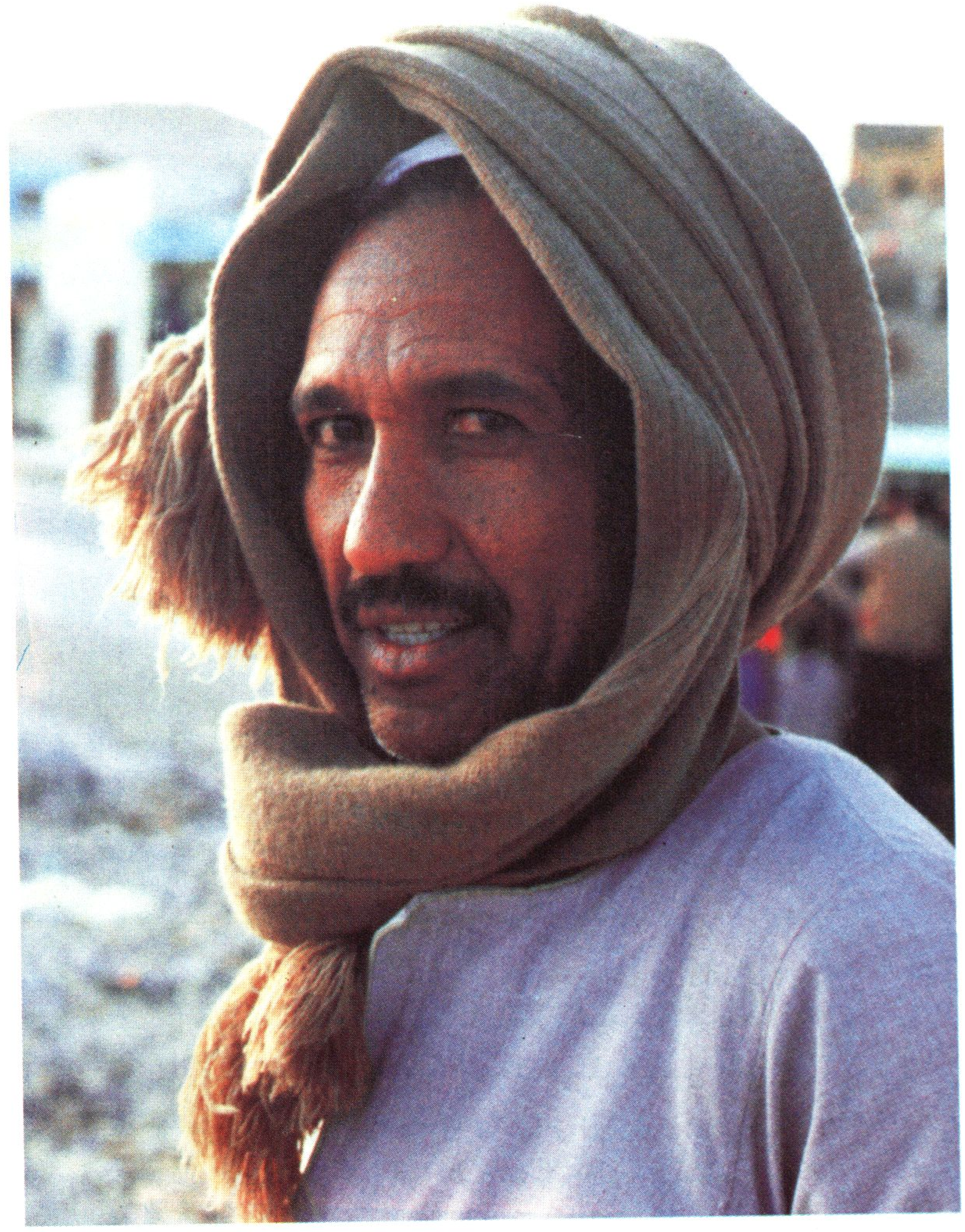
(١٦) مازالت تنتجها بعض المناطق فى الصعيد مثل نجع البحيرة مركز إدفو .

(١٧) تنتجها اسنا ونقادة .

(١٨) تنتج هذه الملاءة فى مصانع كفر الدوار خصيصا لنساء الصعيد .



القفطان والعمامة زى الصيادين فى غير أوقات العمل



التلفيحة الصوف يستخدمها الرجال

فى معظم أنحاء وادى النيل

تعوض قصر الثياب ، وينتعلن أحذية بسيطة الشكل تغطى القدمين من الأمام والخلف معا ، أو تكشف عن الكعبين .

المنطقة الثقافية الرابعة :

صيادو المناطق المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبحيرات الدلتا

يتميز الزى الرجالى للصيادين بشكل واضح عن الأزياء الشائعة فى جمهورية مصر . إلا أنه يتشابه بشكل عام بين صيادى سواحل البحر الأبيض المتوسط المصرية مثل الإسكندرية ورشيد ومرسى مطروح ، وصيادى القرى المطلة على بحيرات المنزلة والبرلس ومريوط وإدكو .

ازياء الرجال :

يتكون زى الصيادين فى المناطق المشار اليها من سروال من القطن ، أسود ، واسع ، به « سيالتان » ، قد يُوَشى عند حافتها ببعض الوحدات الزخرفية ، يُشَد حول الوسط بـ « تكة » ، ويضيق عند أسفل الساقين وينتهى بأساور تقفل بأزرار . ويرتدى الصياد « فانلة » من القطن بأكمام طويلة ، ذات رقبة عاليه غالبا ، ومن حيث اللون فهى



تكون إما سوداء اللون أو زرقاء ، وقد تكون من لون فاتح ، وعليها صديرى فاتح يزر على طوله من الأمام بأزرار عديدة . أما صيادو بور سعيد فقد كانوا ينفردون بزى خاص للعمل يسمى « فوطة » وهو عبارة عن قطعة من القماش « الدمور » أو العبك طولها حوالى مترين ، تلف حول الوسط وتثنى على الجانب فى شكل عقدة . وقد ندر استخدام هذا الزى فى الوقت الحالى ، واستبدل بسروال(١٩) أبيض يصل طوله الى ما فوق الركبتين .

ويستخدم الصيادون أثناء العمل « البرانيط » المصنوعة من القماش الأبيض كأغطية للرأس . وقد يستخدمون عمائم بيضاء . أو شيلان تلف حول الرأس .

ويرتدى الصياد فى غير أوقات العمل « القفطان » Koftan . وهو جلباب طويل الى القدمين ، بأكمام طويلة مستقيمة متوسطة الاتساع وبدون أساور . وتحيط بفتحة العنق ياقة أو نصف ياقة . وهى مفتوحة من الأمام حتى أسفل الصدر وتقفل بأزرار .

ومع هذا الجلباب يغطى رأسه بعمامة من القوال الأبيض أو شال يلف بطريقة العمامة . وينتعل نوعا من الأحذية تغطى كل القدمين حتى موضع « الكاحلين » ـ « نصف رقبة » ـ لها أستك على كل من جانبيها بدلا من الرباط حتى يسهل لبسها ، ولها كذلك كعب ـ مرتفع قليلا ـ « كباية » . . ويسمى هذا الحذاء « الكندرة » .

ازياء السيدات :

ترتدى النساء الملاءة السوداء المضلعة على ثوب متوسط الطول ، بوسط ضيق ، وينزل باتساع أو « كشكشة » ، وبأكمام طويلة متوسطة الاتساع .

وتستخدم النساء المسنات الألوان الداكنة ـ أما الشابات فيفضلن الأثواب الزاهية اللون .

وعلى الرأس منديلا مثلث الشكل ، هو « المنديل أبو أويه » ـ أو المدورة ـ وعليه طرحة من الحرير سوداء اللون غالبا . وكانت النساء تستخدم البُرقع الكريشة الأسود ذا القصبة الذهبيه على الأنف ، ثم البيشة . وقد اختفت هاتان القطعتان ـ أما فى القدمين فينتعلن أحذية بسيطة من الجلد بدون كعب ـ أو بكعب وخلخال بأبزيم . وذلك فى المناسبات .

(١٨) الأغنام الصغيرة التى يبلغ عمرها عاما ، أو حولا واحدا ـ ١٢ شهرا قمريا ـ ويتميز صوف هذه الحوالى بالنعومة الشديدة .

(١٩) يسمى « لباس » بالعامية .

المنطقة الثقافية الخامسة :

الصحراء الغربية

تنقسم الصحراء الغربية ـ كما أشرنا فى المقدمة ـ الى قسمين متمايزين :

١ ـ الساحل ـ فى الشمال .
٢ ـ الواحات ـ فى الجنوب .

١ ـ الساحل الشمالى الغربى

يقصد به ذلك الشريط الموازى للبحر الأبيض المتوسط ، والذى يبدأ من العامرية شرقا ، ويمر بكنج مريوط ، برج العرب ، بهيج ، الحمام ، العلمين ، سيدى برانى مرسى مطروح ثم ينتهى عند السلوم غربا .

ويسكن هذه المنطقة الكثير من القبائل البدوية ، أشهرها قبائل أولاد على . وهناك جزء من هؤلاء السكان مستقر ويعمل بالزراعة ، وجزء آخر يعمل بالرعى ، وهم البدو الرحل الذين يجوبون أنحاء الصحراء طوال العام بحثا عن المراعى الصالحة . ويربط بين سكان الساحل الشمالى الغربى وامتداداته الغربية علاقات الجوار المتعددة الجوانب ونذكر منها بصفة خاصة ما يتعلق بالمعتقدات والأزياء .

ازياء الرجـال :

يرتدى رجال منطقة الساحل الشمالى الغربى ملابس بسيطة تتكون من سروال داخلى أضيق مقارنا بسروال أهالى وادى النيل والصيادين ، ويشد حول الوسط « بتكة » ـ من صوف الأغنام المبروم ـ ويصل طول هذا السروال الى القدمين وينتهى بأسورة قد تطرز ببعض الوحدات القليلة . وفى فصل الصيف يرتدى الرجال فانلة من القطن وتكون هذه الفانلة من الصوف فى فصل الشتاء . وهى بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة مفتوحة من الأمام ـ عند المنتصف ـ وتقفل بأربعة أزرار . كما يرتدى الرجال جلبابا أبيض اللون ، أكمامه متوسطة الاتساع ومستقيمة ، له فتحة مستديرة للعنق تحيط بها ياقة أو نصف ياقة ، ولا يغطى الجلباب القدمين فطوله محدد بحيث يظهر الطرف السفلى من السروال . ويسمى أهالى الساحل الشمالى الغربى هذا الجلباب « القفطان » .

ويتميز بدو الساحل الشمالى الغربى بارتداء « الصديرى » على ملابسهم ـ وهو يختلف عن الصديرى الداخلى فى أنه يكون من لون أزرق أو أبيض ـ أو قد يكون أسود ، ويصنع من قماش الصوف أو الجوخ ، بدون أزرار ، وقد يزين صدره ببعض الوحدات الزخرفية البسيطة ويسمى « صدرية » Sadria .

وفى المناسبات يضيف الرجل رداء طويلا ، يصل طوله الى خمسة أمتار ، وهو ينسج يدويا من صوف الحوالى(١٨) الخفيف ، وقد



غطاء الرأس لسيدة من الساحل الشمالى

يستورد من ليبيا . ويسمى هذا الرداء « جارد » Jarid ويرتديه عادة المتقدمون فى السن حيث يحيطون به أجسامهم فى عدة لفات ، ومعه غطاء للرأس عبارة عن طربوش أحمر قرمزى بدون « زر » هو « الشنة » Shinna وهم يستوردون هذا الطربوش من ليبيا أيضا . وقد يرتدى الرجال « العمامة » .

أما الشباب فيرتدون فى المناسبات « عباءة » وغطاء بسيطا للرأس عبارة عن مربع من القماش القطنى الخفيف ، أبيض اللون يطوى فى شكل مثلث ، ويوضع سائبا على الرأس ويسمى « صمادة » Sumadah

والأحذية التقليدية لبدو الساحل الشمالى الغربى تسمى « بلغة » تصنع يدويا من الشامواه أو الجلد المقلوب الأصفر اللون ، ويسمى صانعها « الخرزاتى » وهى أقرب للحذاء منها للبلغة الفلاحى . وقد قل استخدام هذا النوع من النعال فى الوقت الحالى[١٩] .

أزياء النساء :

ترتدى المرأة البدوية فى الساحل الشمالى الغربى ثوبا من القماش الزاهى اللون ، مشجرا أو سادة ، طويلا الى القدمين ، له أكمام واسعة الى حد ما ، ويسمى « القفطان » Koftan . ثم تلف حول وسطها حزاما عريضا من الصوف الأحمر أو القرمزى ، تستبدله فى بعض الأحيان بإيشارب مربع تعقده من الأمام .

وتستخدم البدويات فى الساحل الشمالى الغربى نوعا مميزا من الأحذية ذات الرقبة ، تقفل من الأمام برباط ، وهى تصنع يدويا من الشامواه البيج المطرز بالوحدات الزخرفية الهندسية بخيوط ملونة . ويسمى هذا الحذاء « البلغة الجطاشى » Bullghah Gattashi

أما السيدات المتقدمات فى السن فأثوابهن من القطن الأسود ،

---

(١٩) مازالت تصنع فى مدينة مرسى مطروح ومركز الحمام .

وهن أكثر تمسكا بلبس الحزام[٢٠] التقليدى الأحمر الذى يسمى « حزم » ـ وهذا الحزام طويل جدا يصل طوله الى ثلاثة أمتار ، له شراريب فى أحد طرفيه ، ويلف حول الوسط عدة لفات ويشبك من الأمام .

وتغطى الفتاة رأسها بإيشارب ملون ، فاذا ماتزوجت فهى تبدأ فى ارتداء طرحة سوداء اللون ، تتلثم بطرفها اذا صادفت أحد الأغراب . وقد تستخدم « عصبة » مربعة الشكل من الحرير الأسود ، ملونة فى حوافها بألوان حمراء وصفراء وبنفسجية وتركواز تعقدها خلف رأسها .

٢ ـ الواحـــات

تنتشر على مساحات شاسعة ومتباعدة ـ فى الجزء الجنوبى من صحراء مصر الغربية ـ بعيدا عن الساحل والوادى ـ مجموعة من الواحات ، أشهرها الواحات البحرية وسيوة والخارجة والداخلة والفرافرة .

واذا استعرضنا الملابس التى يرتديها أهالى هذه الواحات ، نجد أنماطا مختلفة ومتنوعة ، وذلك بحكم التفاوت فى درجة العزلة الذى يحدده موقع كل واحة على حدة ، ومدى الارتباط بمناطق ثقافية فى وادى النيل هى فى حد ذاتها متنوعة ومتمايزة . فواحة سيوة ترتبط جغرافيا بمنطقة الساحل الشمالى الغربى والحدود الشرقية الليبية ، والواحات البحرية ترتبط بمنطقة وادى النيل بحكم قربها من محافظات الصعيد الأدنى ، أما الواحتان الخارجة والداخلة فهما قريبتان من مناطق الصعيد الأوسط والأقصى . وعلى الرغم من ذلك فقد نجد بعض التشابه الذى تمليه العوامل التى تتعلق بالبيئة والمناخ ونمط الانتاج ، فضلا عن ارتباط هذه الواحات جميعا ببعضها البعض عن طريق دروب بالصحراء .

أ ـ الواحات البحرية

تتبع اداريا محافظة الجيزة ، ويعمل سكانها بالزراعة . . وهى تعتبر أقرب الواحات لوادى النيل ، وربما كان ذلك سببا لما نجده من تنوع فى أنماط الزى وخاصة زى النساء ، بالقياس الى سكان واحة سيوة مثلا . فبجانب الزى التقليدى للواحة ، ظهرت بعض الأنماط الأخرى مثل الزى الشائع فى وادى النيل ، كما أن بعض السيدات استعضن عن التطريز اليدوى بوضع بعض الحليات الجاهزة من قماش « بالتلى » الذى اشتهرت به بعض مناطق الصعيد .

ازياء الرجـــال :

لا تختلف ملابس الرجال فى الواحات البحرية عن مثيلاتها فى وادى النيل ، إلا أن التميز الوحيد هو استخدام اللون الأبيض فى قماش الجلاليب والطواقى التى قد تكون مطرزة باللون الأبيض أيضا .

ازياء السيدات :

لاتختلف الملابس الداخلية ، وملابس العمل والمنزل لسيدات الواحات البحرية عن ملابس فلاحات وادى النيل .

أما وجه التميز فهو فى الثوب التقليدى ـ الذى يستخدم فى الخروج ـ وفى المناسبات عموما ، ويسمى هذا الثوب « ثوب الشيل[٢١] » ، ذلك أن فتيات الواحة يبدأن فى إعداده منذ الصغر ويحتفظن به ليوم العرس ثم يستخدم بعد الزواج فى المناسبات وعند الخروج من المنزل عموما .

ويطلق على هذا الثوب أيضا « ثوب مخيط » وهو من قماش القطن الأسود ، طويل الى القدمين ، وله أكمام طويلة مطرز عليها ـ بالإضافة للصدر والذيل ـ صفوف من الوحدات الهندسية المشغولة بالخيوط الملونة التى يميل لونها إلى الأحمر ومشتقاته . ويسمى الثوب عادة باسم الوحدة الزخرفية المشغولة عليه مثل ـ « المطور » و « العريجة » و « الدحريج » .

وقد تضاف على أبعاد متفرقة بعض العملات الفضية أو المذهبة . كما تتميز الثياب التقليدية بوجود « شرابتين » من الحرير الملون عند طرفى الكتفين .

وقد تُفضِل بعض السيدات ارتداء ثياب من القطيفة السوداء لا تختلف فى تصميمها عن تصميم الثوب التقليدى إلا أنه خال من

غطاء الرأس للرجال فى الواحات البحرية

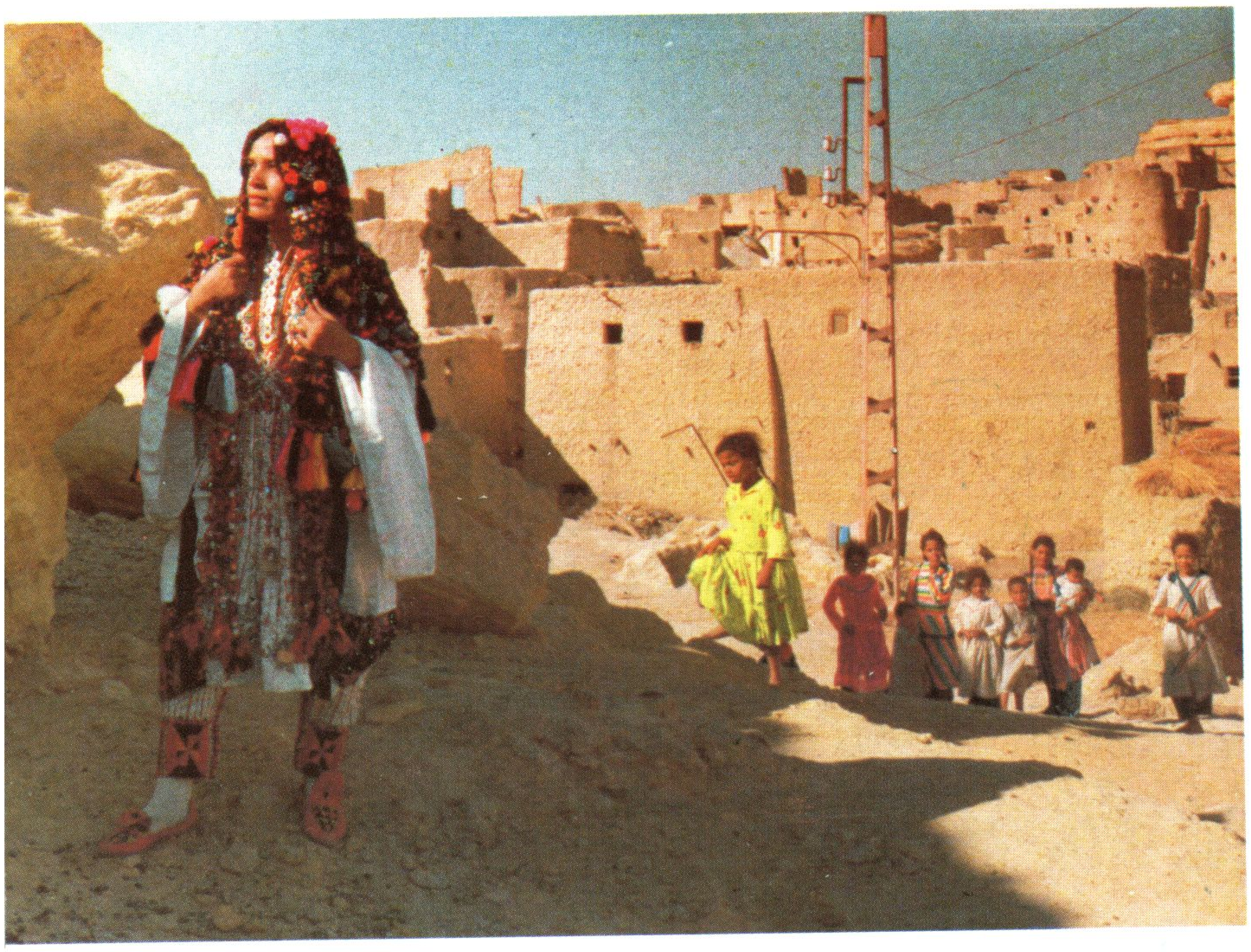


(٢٠) يقال : ان لهذا النوع من الأحزمة فوائد متعددة ، فهو يشد عضلات الوسط أثناء العمل ، كما أنه يحمى هذا الجزء الحساس من الجسم من برد الصحراء القارس ليلا .

(٢١) « يشيل » كلمة عامية تدل على الترك أو الحمل ، كما تدل على الاحتفاظ والمحافظة والحفظ وعبارة « ثوب الشيل » مأخوذة منها .

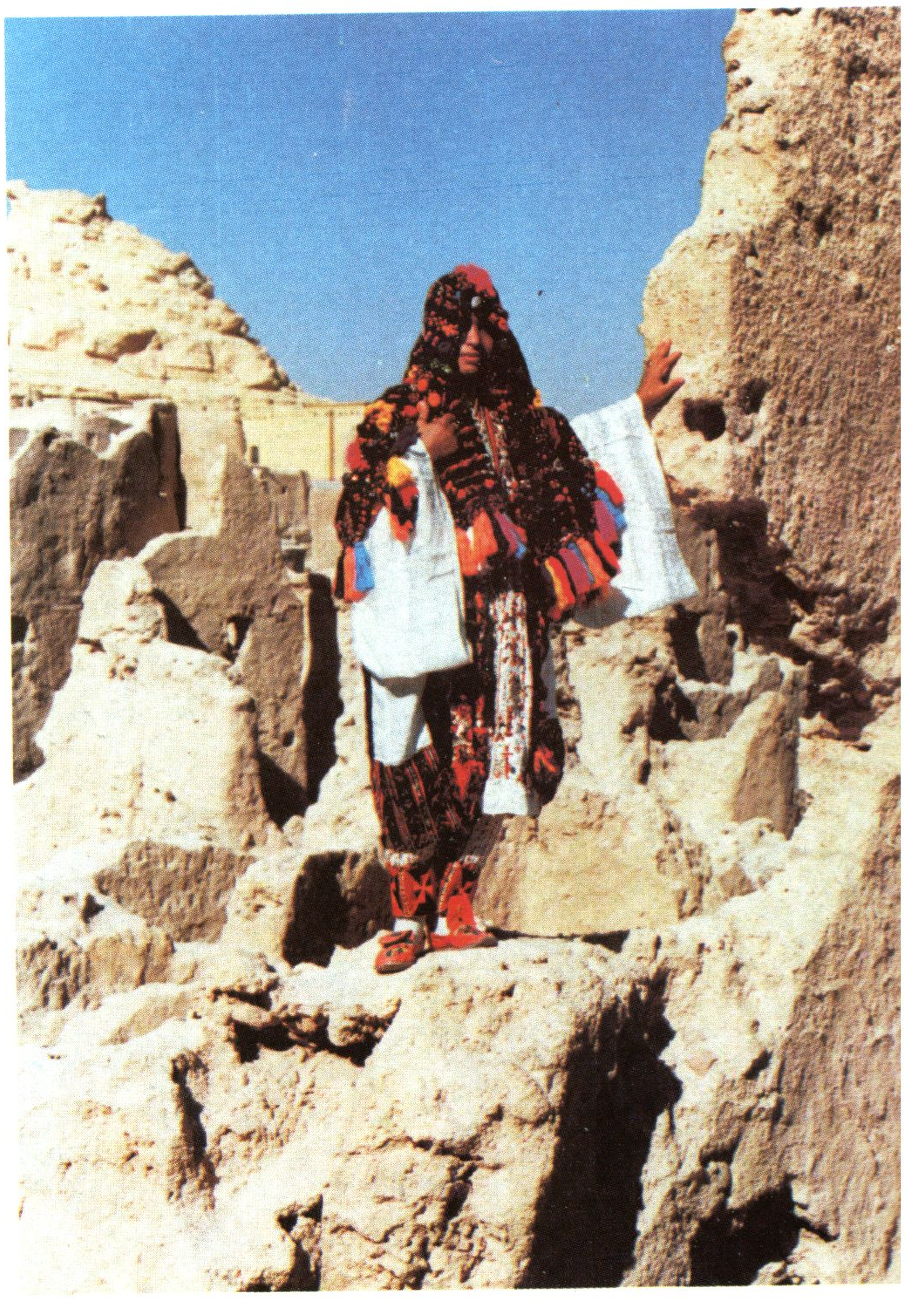


زى الحياة اليومية لنساء واحة سيوة

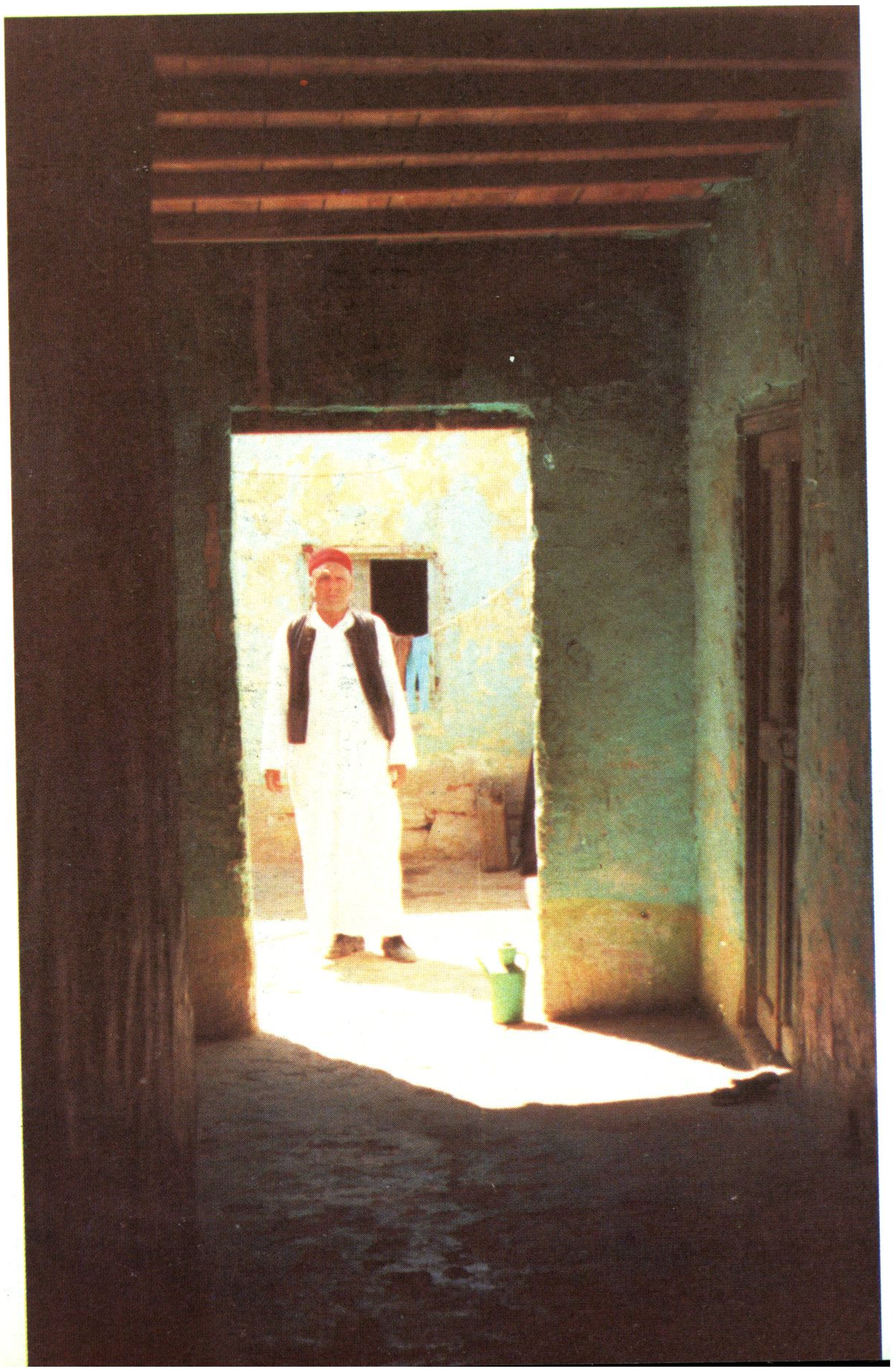



زى وحلى فتيات من واحة سيوة

زى العرس للنساء فى واحة سيوة



ثياب الرجال فى منطقه مرسى مطروح







وحدة التطريز الأساسية على ثوب العرس

فى سيوة وهى تحاكى أشعة الشمس

وحدة زخرفية على هيئة زهور ثلاثية الأوراق ومثلثات
على طراز ثوب من منطقة أسوان



التطريز . وقد يفضلن كذلك استخدام الأحزمة الحريرية أو المصنوعة من القطيفة كأغطية للرأس .

ولا تستخدم نساء الواحات البحرية مناديل الرأس أو العصبة ، فقد جرت العادة على أن يغطين رءوسهن — مباشرة — بطرحة سوداء من القطن الخفيف أو الحرير ، طولها نحو مترين وتتميز بحوافها الأربع المنسوجة أو « المحبوكة » بالصوف الدقيق القرمزى اللون وتسمى « الحبكة » .

ب — واحة سيوة

تتبع واحة سيوة إداريا محافظة مرسى مطروح ، وهى تنفرد بطابع خاص ومميز ، ومن المعروف أن سكان هذه الواحة ينتمون إلى أصول بربرية[٢٢] ولهم لغة قومية خاصة إلى جانب العربية ، كما أن لهم عادات موروثة متميزة ما زلنا نلمس تأثيراتها المستمرة إلى الآن وخاصة فيما يتعلق بالزى .

زى الرجال :

يتكون زى الرجال من قميص من القطن الأبيض يصل طوله إلى ما بعد الركبة . وهو مفتوح طوليا عند نهاية جانبيه ، وله أكمام طويلة وواسعة إلى حد ما ، وتحته سروال أبيض اللون يصل إلى أعلى القدمين بقليل . ويستخدم هذا الزى أثناء العمل وفى فصل الصيف ، أما فى الشتاء فتضاف « الجبة » ، وهى رداء مستطيل الشكل بدون أكمام ، تُنسج يدويا من الصوف الخشن السكرى اللون وبها خطوط أفقية حمراء وخضراء ، ولها فتحة عنق مربعة الشكل . وفتحتان طرفيتان من الجانبين بعد فتحة الكمين .

وغطاء الرأس عبارة عن طاقية بسيطة بيضاء اللون . وهذا الزى خاص « بالزقالة » أى الشباب الذين يعملون فى الحقول . أما كبار السن والأغنياء فيرتدون على ملابسهم الداخلية — السابق الإشارة اليها — جلبابا ، وقد يرتدون عليه صديريا زاهى اللون ، ثم يلفون أجسامهم « بالجرد » Jarid وعلى الرأس يضعون « الشنة » Shinna وهو الزى الشائع عند بدو الساحل الشمالى الغربى ، والمعروف أيضا فى الجانب الليبى من المنطقة .

زى السيدات :

يتكون زى المرأة فى سيوة من سروال واسع من قماش قطنى أبيض ، يشد حول الوسط « بتكة » ومشغول بالخيوط الملونة فى خطوط مستقيمة . وترتدى المرأة ثيابا مميزة فى تصميمها ، وهى ذات ألوان



الزى التقليدى للمرأة فى الساحل الشمالى

زاهية ، تتفق جميعا فى شكلها المستطيل ، وأكمامها المستطيلة الواسعة تتعامد على الثوب .

ولا تصل أطوال ثياب السيدات إلى القدمين ، بل إلى ما بعد الركبة بقليل ، بحيث تظهر زخارف السروال الذى يرتدى تحتها .

وتغطى السيدات رءوسهن — إذا كن داخل المنزل — بطرح من الحرير الأسود السادة أو المخطط والمطرزة بالخيوط الملونة والأزرار الصدفية ، فى خطوط عرضية . وقد يستخدمن الشيلان القطنية الزاهية اللون . أما عند الخروج من الدار فيخفين كل أجسامهن بملاءات[٢٣] ذات مربعات صغيرة زرقاء وسوداء على خلفية رمادية .

ثوب العرس :

يتميز ثوب العرس فى سيوة بوحدات التطريز التى تحاكى الشمس المنبعثة من سرة الثوب . وهى تطرز بالخيوط الملونة وتزين بالأزرار الصدفية والبلاستيكية الملونة .

وهناك ثوب ترتديه العروس فى اليوم الأول للزفاف ، وهو أسود اللون ، وآخر يشبهه تماما ، إلا أنه أبيض وكلاهما له نفس الطراز والتطريز . وتحت هذا الثوب تَرتدى العروس — عادة — فى يوم العرس ، سبعة أثواب أخرى من الحرير ، لها نفس التصميم ، إلا أن لكل منها لوناً مختلفاً ، وهى تبدأ باللون الأبيض — وهو الثوب الملاصق

---

(٢٢) البربر هم قوم فى مغرب أفريقيا .

(٢٣) تصنع هذه الملاءات فى كرداسة بالقرب من الجيزة ، خصيصا لسيدات سيوة .

للجسد ويليه الأحمر فالأسود فالأصفر فالأزرق فالأحمر ثم الأخضر .

وتنتعل نساء سيوة أحذية حمراء اللون ، مشغولة بالخيوط الحريرية الملونة .

جـ ـ الواحات الداخلة

تعتبر « الواحات الداخلة » أحد القسمين المكونين لمحافظة الوادى الجديد ، غير أنها أصغر حجما من القسم الآخر وهو « الواحات الخارجة » ويعمل سكان الواحات الداخلة بالزراعة .

زى الرجـال :

لا تختلف ملابس الرجال فى الواحات الداخلة عن ملابس رجال وادى النيل فى الوقت الحالى ، أما فى الماضى فقد كانوا يصنعون ملابسهم الداخلية من القماش القطنى الأبيض أو الأسود .

زى السيـدات :

لا تختلف الملابس الداخلية للنساء وكذلك ملابس العمل أو المنزل عن مثيلاتها فى وادى النيل . أما الاختلاف فهو فى الثوب الخارجى أو ثوب المناسبات .

ويمكن تمييز نوعين من الثياب فى منطقة الواحات الداخلة ، أولهما ثوب « بسفرة » من القماش الأسود القطنى ، طويل حتى القدمين وبأكمام طويلة ، وتتركز الوحدات الزخرفية فيه عند منطقة « السفرة » وهى بالخيوط الحريرية الحمراء وتكون فى شكل صفوف من الوحدات الهندسية ، ثم يضاف صف آخر من الأزرار الصدفية يليه ثالث من الأزرار البلاستيك الملونة . وفى النهاية يضاف صف من العملات الفضية المتراصة بعضها فوق البعض الآخر . ويوشى جانبا الثوب بوحدات زخرفية على شكل خطوط عرضية كما يوشى كُماه . وتشتهر بهذا النوع من الثياب منطقتا بلاط وتنيده .

أما النوع الآخر ـ فهو واسع وفضفاض ـ يصل طوله إلى القدمين وله كُمان طويلان . ويوشى بخطوط طولية على الكمين كما يوشى الجانب الأمامى من الثوب حتى منطقة الوسط تقريبا ، وقد تضاف بعض قطع العملة الفضية القديمة حول فتحة العنق وحول نهايتها السفلى .

وتشبه أغطية الرأس لسيدات الواحات الداخلة « طرح » نساء الواحات البحرية . وتُسمى « طرحة محبوكة » ويتميز أهالى الواحات الداخلة ـ وخاصة قرية موط ـ بارتداء برانيط من الخوص أثناء العمل فى الحقل وهم يسمونها « الشماسى » .

وهم ينتعلون نوعا من أحذية تصنع محليا تسمى « المداس » وقد ندر استخدامها فى الوقت الحالى .

د ـ الواحات الخارجة

تقع بها مدينة « الخارجة » عاصمة الوادى الجديد ، ويعمل سكانها بالزراعة .

زى الرجـال :

وتتشابه مع أزياء الرجال فى الوجه القبلى ووادى النيل بشكل عام .

زى النسـاء :

يشبه زى العمل والمنزل لسيدات الواحات الخارجة زى سيدات وادى النيل . أما ثوب المناسبات الذى يطلق عليه اسم « ثوب محرر » فيوجد منه نوعان الأول تتميز به مدينة الخارجة والمراكز التى حولها . يطرز صدره وكتفاه وأكمامه ، وزخارفه عبارة عن وحدات هندسية دقيقة تكون فى النهاية خطوطا طولية . وهى تُطرز بالخيوط الحمراء .

أما النوع الثانى فهو يختلف من حيث التصميم ، فهو مستطيل الشكل وله أكمام مستطيلة أيضا ، ويكون أحيانا بدون أكمام فتظهر من تحته أكمام التوب الداخلى . وتكون زخارفه بوحدات باللون الأحمر وتأخذ شكل خطوط طولية ، وقد تضاف إليه ـ على أبعاد متفرقة ـ بعض قطع العملة ، وتشتهر واحة « باريس » بهذا النوع من الزى .

المنطقة الثقافية السادسة :

الصحراء الشرقية

تعيش بها قبائل « البجة » وهم ينقسمون إلى مجموعتين : العبابدة والبشارية .

١ ـ العبـابـدة

يسكنون الجزء الشمالى من الصحراء الشرقية ، معظمهم مستقرون ويعملون بالزراعة . وبعضهم يعمل بالصيد وخاصة على سواحل البحر الأحمر .

زى الرجـال :

يتكون زى الرجال من سروال طويل ـ من الدبلان ـ إلى القدمين ، واسع ومضموم عند منطقة الخصر بتكة من الصوف ، وقميص من قماش الدبلان ، يصل طوله إلى ما بعد الركبتين ، وهو فضفاض وله أكمام متوسطة الاتساع وفتحة عنق مستديرة واسعة .



وحدة زخرفية على
ثوب من منطقة أسوان



وحدة زخرفية على ثوب من منطقة أسوان



ثوب امرأة من
الوادى الجديد



ثوب امرأة من الوادى الجديد



وحدة زخرفية مطرزة بالتلى على
قماش التل من منطقة أسيوط

ويلبس على القميص « صديرى » أسود اللون أو أزرق من الصوف أو الجوخ ، مفتوح من الأمام وبدون أزرار .

وفى فصل الشتاء ، أو فى المناسبات الاجتماعية ، يرتدى الرجال جلبابا على القميص والسروال .

وغطاء الرأس عند الرجل العبادى هو العمامة المصنوعة من نسيج قطنى أبيض خفيف .

ويتكون حذاء الرجل من جلد سميك بنى اللون ، بسيط الشكل يغطى القدمين من الأمام والخلف معا .

زى النســاء

لايختلف زى نساء العبابدة عن زى الفلاحات الشائع فى منطقة الصعيد ، وهو عبارة عن ثوب بسيط من لون زاهى يضيق عند الخصر ويصل طوله إلى منتصف الساق . ومنديل للرأس وطرحة . وقد تستعمل السيدات عند الخروج ثوبا أسود أو يلتففن برداء طويل « ملون » يسمى « الشُقة » شبيهة « بالثوب » السودانى المعروف .

٢ ــ البشــارية

تنقسم قبائل البشارية إلى قسمين ويعيش هذين القسمين على حدود مصر فى الطرف الجنوبى من الصحراء الشرقية المصرية ، وهم قبائل « أم على » ، أما القسم الآخر وهم قبائل « أم ناجى » فهو فى الجانب السودانى من الصحراء .

تعمل قبائل « أم على » برعى الإبل والأغنام والتجارة بها . وعلى الرغم من أن معظم البشاريين يتقنون اللغة العربية ، فإنهم ما زالوا يتكلمون لغة خاصة بهم هى « البنداوى » أو « البداويت » .

زى الرجــال :

يتكون الزى من سروال واسع وطويل إلى القدمين ، يربط حول الوسط بتكة يتم نسجها من القطن المغزول أو الصوف . وقميص فضفاض ، يصل طوله إلى مابعد الركبتين ، له أكمام واسعة طويلة وفتحة عنق مستديرة واسعة . والمادة التى يصنع منها رجال البشارية ملابسهم أساسا هو « الدمور » السُكرى اللون أو الدبلان الأبيض .

ويرتدى الرجال فوق تلك الأثياب مباشرة مايسمى « بالشقة » وهى عبارة عن قطعة من القماش الدمور السكرى اللون ، يصل طولها إلى أربعة أو خمسة أمتار ، يلفونها حول أجسامهم .

وفى بعض الأحيان يضيف الشباب « صدارى » من الصوف أو الجوخ الزاهى اللون ، الأزرق أو الأسود . وهذه الصدارى لا تقفل من الأمام . .

وينتعل الرجال نعالا سميكة من الجلد بنية اللون .

وكل رجال البشارية عراة الرأس ، ومما يميزهم هو شعر رأسهم حيث يتركونه على حاله دون قص أو تشذيب ؛ حتى يكون فى النهاية مايشبة الطاقية ويسمونه « كشة » ويدهنون بالشحم وزيت الخروع ، ويمشطون شعرهم بنوع من الأمشاط تسمى « خلالما » لها إسنان طويلة وقليلة فى العدد يصنعونها يدويا من الخشب وأحيانا من العظم ، ويزخرفون أجزاء منها عن طريق تسليط النار عليها فينتج عن ذلك وحدات زخرفية هندسية داكنة ، والمعتاد أنهم إذا فرغوا من التنشيط يغرزون هذا المشط فى « الكشة » .

ومن الأدوات الأساسية التى يستخدمها الرعاه - خاصة - مخله من القماش يضعون فيها زادهم ، كما يستخدمون عصا غليظة وخنجرا يربطونه حول الذراع الأيسر فى جراب من الجلد .

زى النســاء :

يتميز زى النساء بالبساطة فهو عبارة عن ثوب - تخيطه المرأة بنفسها - يميل إلى التكسيم فى منطقة الصدر والخصر . وهى قد تزين ثيابها بالفراء الذى يستخلصونه من المواشى . وترتدى المرأة على رأسها شالا من الحرير الملون ، وقد تلبس النساء « الشقة » أيضا

ثوب من سيناء بكم زو (بروان)



تطريز على ظهر
ثوب (بروان)



المنطقة الثقافية السابعة :

النوبة

من المعروف إن النوبة المصرية كانت تمتد قديما جنوب مدينة أسوان على جانبى نهر النيل حتى الحدود السودانية التى تبدأ منها النوبة السودانية :

وينقسم سكان النوبة إلى ثلاث مجموعات من السكان .

(أ) مجموعة النوبيين الكنوز ، وهم يتحدثون لغة خاصة تسمى « الماتوكس »وكانو يسكنون القرى الواقعة فى شمال بلاد النوبة .

(ب) مجموعة النوبيين « الفادجا » ويتحدثون أيضا لغة خاصة هى « اللغة الفاجى » ويسكنون الجزء الجنوبى من النوبة .

(ج) إما المجموعة الثالثة وهم عرب العقيلات الذين يسكنون المنطقة الوسطى وخاصة قرية المالكى وسنغارى وأبوحنظل ووادى العرب .

وعلى الرغم من إنه حدث نوع من الإختلاط بين أهالى المجموعات الثلاث ، وذلك عند تهجيرهم إلى منطقة وادى « كوم إمبو » عقب بناء السد العالى ، نتيجة لتكدسهم ، واختلاطهم بجيرانهم من الفلاحين سكان منطقة « كوم أمبو » إلا إننا مازلنا نلحظ تميزا واضحا من الزى وخاصة : و« الفادجا » .

ازياء الرجال :

إن أول ما نستطيع تمييزه فى الزى إن رجال منطقة « الكنوز » يرتدون على رؤوسهم طواق مزركشة بوحدات هندسية زاهية الألوان - حمراء وخضراء وزرقاء - تقوم السيدات بتطريزها بالخيوط الحريرية . وقد يلف الرجال عليها عمامة بيضاء أوقطعة من قماش أبيض خفيف . . شاش . . يسمونها « الكسرة » إما « الفادجا » فيرتدون طواق بيضاء ، تلف حولها « الكاسر » وهى تختلف عن عمامة الكنوز فى إنها أكبر حجما وأكثر طولا إذ يصل طولها إلى خمسة أوستة أمتار . وتختلف طريقة لف « الكسر » من فرد لآخر وفقا للمزاج الشخصى .

والملابس التقليدية التاسعة للرجال والخاصة بسكان منطقة النوبة بإقسامها الثلاثة ، الفادجا والكنوز والعرب ، هى سروال من قماش « الدمور » أو الدبلان الأبيض ، واسع ، يشد حول الوسط « بتكة » ، وهو طويل إلى القدمين . ويضاف إلى ذلك قميص واسع ، يصل إلى ما بعد الركبتين ، وهو يتميز بأكمام طويلة وبفتحة عنق مستديرة واسعة . ويسمى هذا القميص « العراقى » ARRagheوهناك نوع آخر من القمصان كان يستخدم فى الماضى ، وكان يرتدية طبقة العبيد والفقراء ويسمى « قب شده »GHabe –Seddhaوهو يتميز عن النوع الأول فى أن فتحة العنق ملاصقة للرقبة تماما ، ولها فتحة طويلة على الكتف مباشرة تقفل برباط أوزرار واحد .



ثوب من منطقة جنوب سيناء

صدر ثوب من جنوب سيناء



وهذا النوع من القمصان لم يعد مستخدما فى الوقت الحالى . وقد كان يلبس أثناء العمل أو داخل الدار ، ويصنع من قماش « الدمور » أو « العبك » بنفس لونه الطبيعى - السكرى - أو المصبوغ باللون الزهرى .

وعند الخروج يرتدى الرجل جلبابا مصنوعا من القماش القطنى الذى تتفاوت درجة جودته وفقا للحالة الإجتماعية أو الوضع الأقتصادى للفرد . ويعد الجلباب المصنوع من البوبلين هو الأكثر شيوعا .

إما الجلباب الخاص بالمناسبات فتسمية القبائل العربية « علجة » ALaga وتسمية الفادجا والكنوز عرىArhe أو « ارى » وهو يصنع من الصوف عادة وطويل إلى القدمين ، واسع وله فتحة عنق مستديرة لها فتحة طويلة تبدأ من منتصفها حتى الصدر . ويكون تحتها قميص من « البفتة » البيضاء أو الشاش أو من قماش « رمش العين » .

و « العرى » أو « الأرى » يشبه الجلباب البلدى أو « البنش » المعروف فى إنحاء مصر . وهناك بعض الرجال ، وبخاصة ميسورو الحال ، يفضلون إرتداء الكاكولة ، أو الجبة والقفطان ، كعادة الموسرين من أهل الطبقات الشعبية فى مدن وقرى وادى النيل .

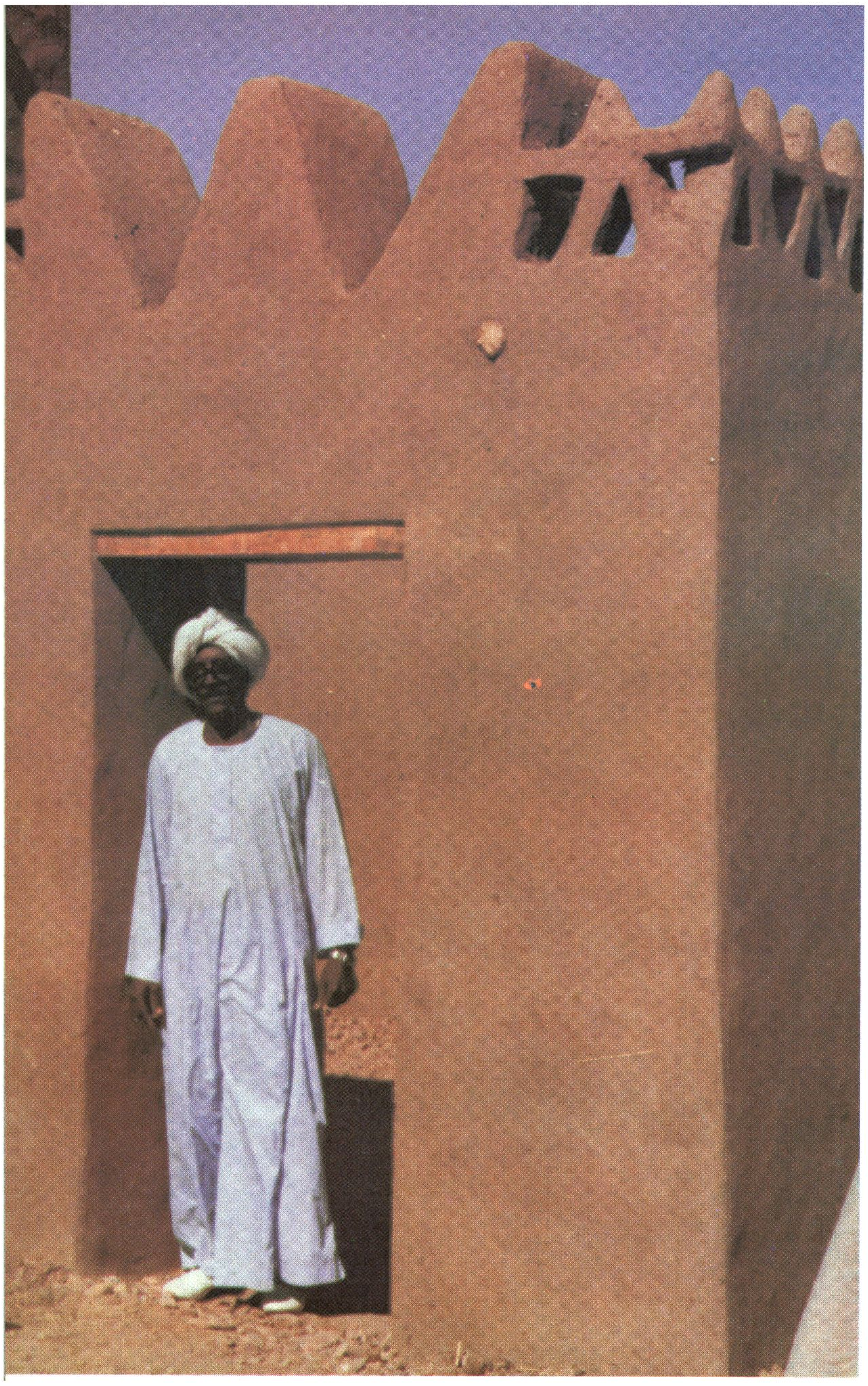
أزياء السيدات :

فى مناطق الفاددجا تلبس الفتيات والسيدات ثيابا من القماش القطنى أو الحريرى المشجر بألوان زاهية ، وهى بأكمام طويلة وتميل إلى التكسيم فى منطقة الصدر ، أو بكشكشة ، ولا تصل أطوال هذه الثياب إلى القدمين . بل تكون أعلى قليلا ، وقد تكون عند منتصف الساق فقط . وهذه الثياب تستخدم داخل المنزل ، أما عند مغادرة الدار ، أو فى المناسبات ، فتضيف السيدات والفتيات ، فوق هذه الثياب ، ثيابا أخرى من اللون الأسود الشفاف بأكمام طويلة وواسعة ، وينتهى الثوب من أسفل « بكورنيش » يكون من الخلف طويل جدا ، فهو لا يغطى الكعبين فقط بل يلامس جزء من الأرض ، ومن هنا أتت تسميته « بالجرجار »dir – dar

إما السيدات المتقدمات فى السن فيلبسن أثوابا من الحرير أو القطن الأسود السميك ، تشبه « الجرجار » إلا إن أكمامها واسعة وطويلة جدا بحيث يغطى الكفين .

ويلبس مع الجرجار طرحة سوداء تسمى « بناتى » وهى من الحرير « الجورجيت » الأسود أو قد تكون ملونة ، وتطرز حافتاها بوحدات زخرفية من الخيوط الملونة أو « الخرز » أو « خرج النجف » وبعض الفتيات أو السيدات يستخدمن بدلا من الطرح الشيلان القطيفة ذات الشراريب وخاصة فى المناسبات .

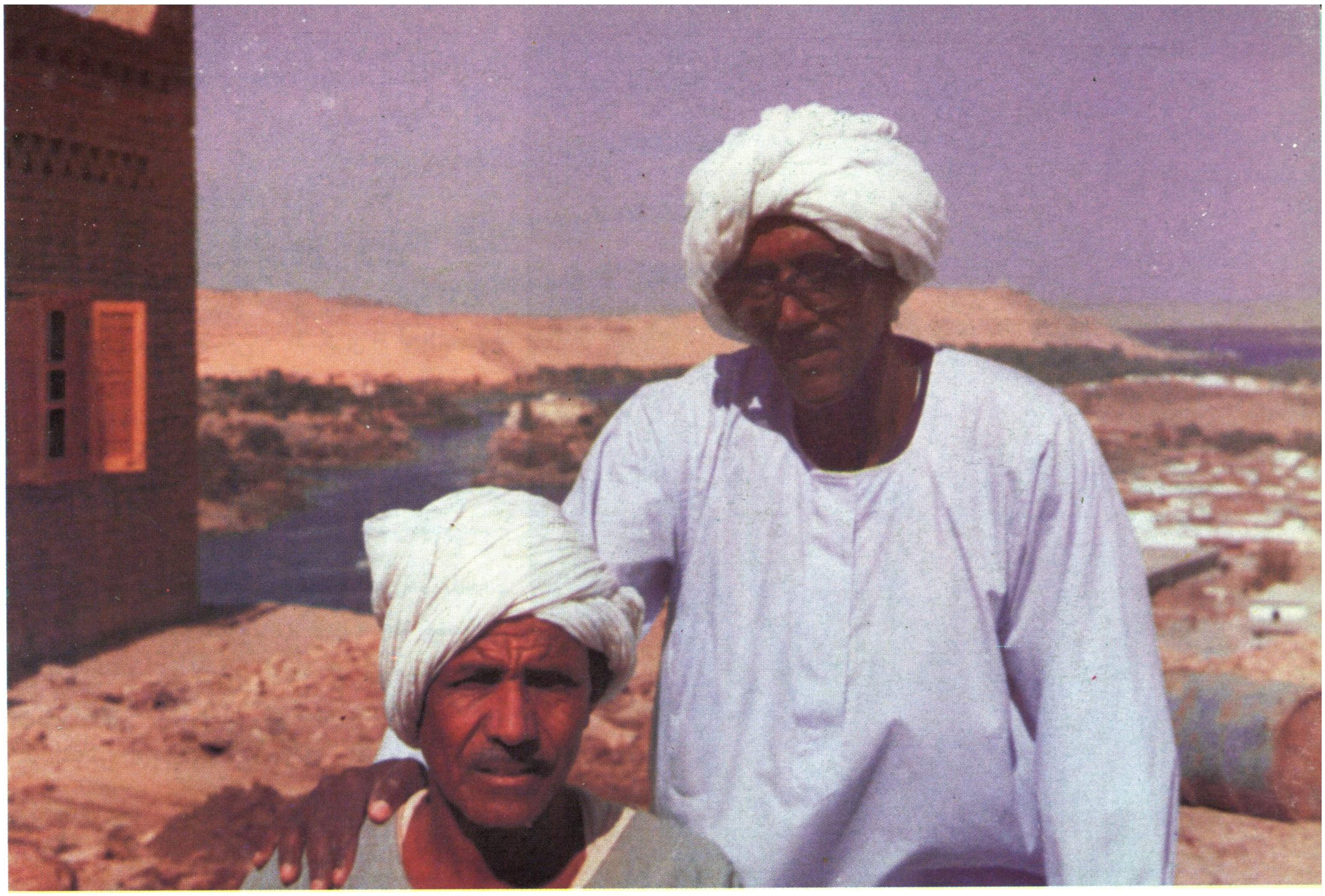
ومن الجدير بالذكر أن هناك نوعا من الشيلان الحريرية المطرزة بوحدات ملونه على شكل زهور كبيرة ، وهى مستطيلة الشكل ، وقد كانت تستخدم فى الأفراح والمناسبات وتسمى « السردهان »– Sard



زى رجل نوبى

hanوقد قل استخدام هذه القطعة فى الوقت الحالى .

إما فى منطقة الكنوز فيتألف زى السيدات من ثياب تشبه فى شكلها العام أثواب سيدات « الفاددجا » من حيث الألوان الزاهية ، والتصميم . أما الإختلاف والتميز فهو فى الرداء الخارجى الذى تستخدمة المرأة عند الخروج . وهو - هنا - عبارة عن ثوب أو رداء يسمى « الشقة »SHug – gha وهى طويلة جدا يصل طولها إلى خمسة أو ستة أمتارمن القماش القطنى الأبيض نصف الشفاف ، فتظهر الألوان الزاهية للثياب الداخلية بصورة ضبابية . وطريقة إرتداء هذا الثوب بأن تلفة المرأة حول جسمها عدة لفات ثم تشبكه أسفل كتفها الأيسر « بدبوس - مشبك » وقديما كانت النساء تستخدم مشبكا هو فى هذا الوقت قطعة من الحلى على شكل هلال مقلوب ويتدلى منه عدة سلاسل تعلق بها نجمة أو سمكة ، وقد ينتهى من أسفل بحافظة جلدية تحفظ فيها السيدة نقودها وتسمى هذه القطعة من الحلى « الهلالة »Helalaوقد ندر استخدامها فى الوقت الحالى .

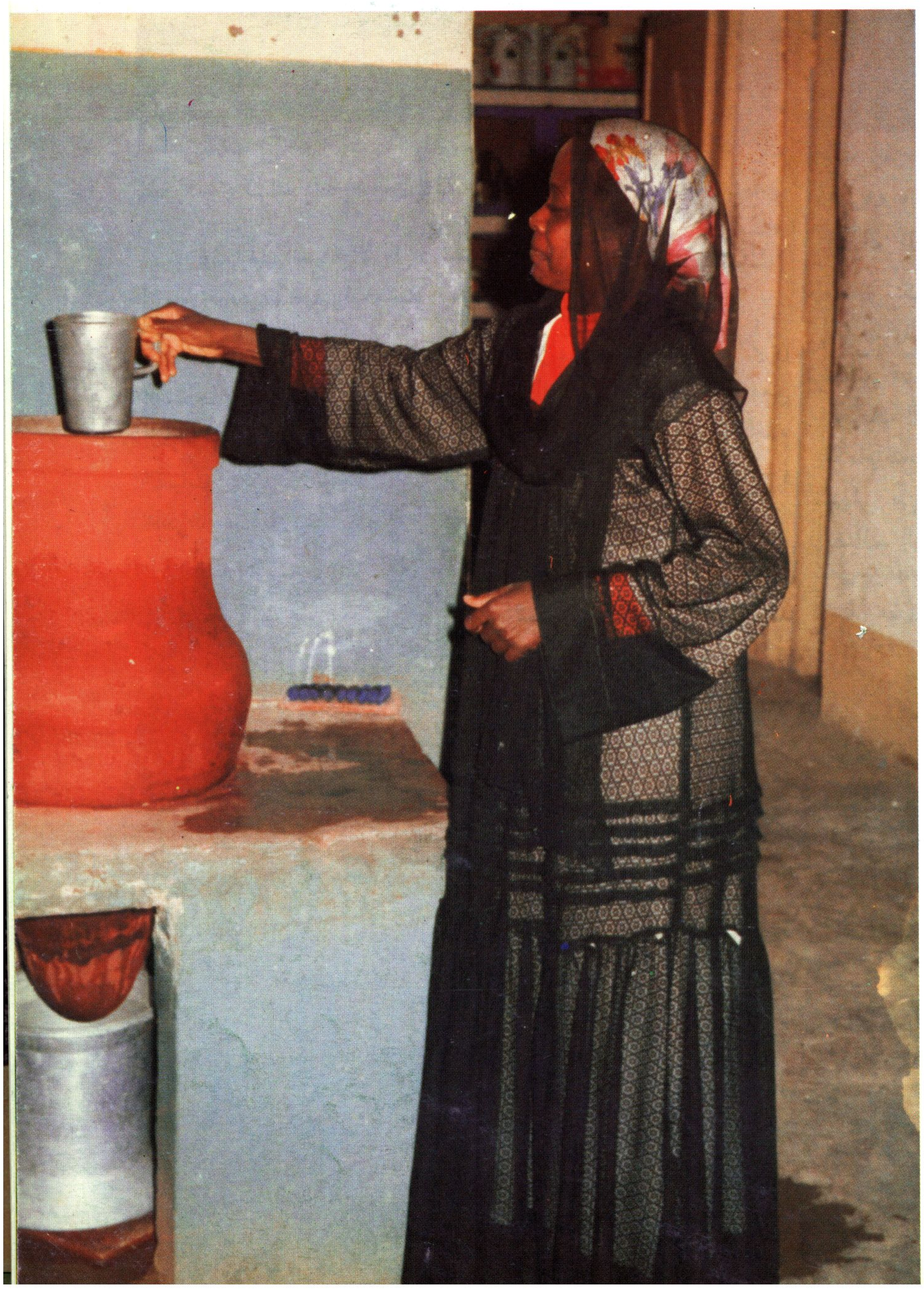


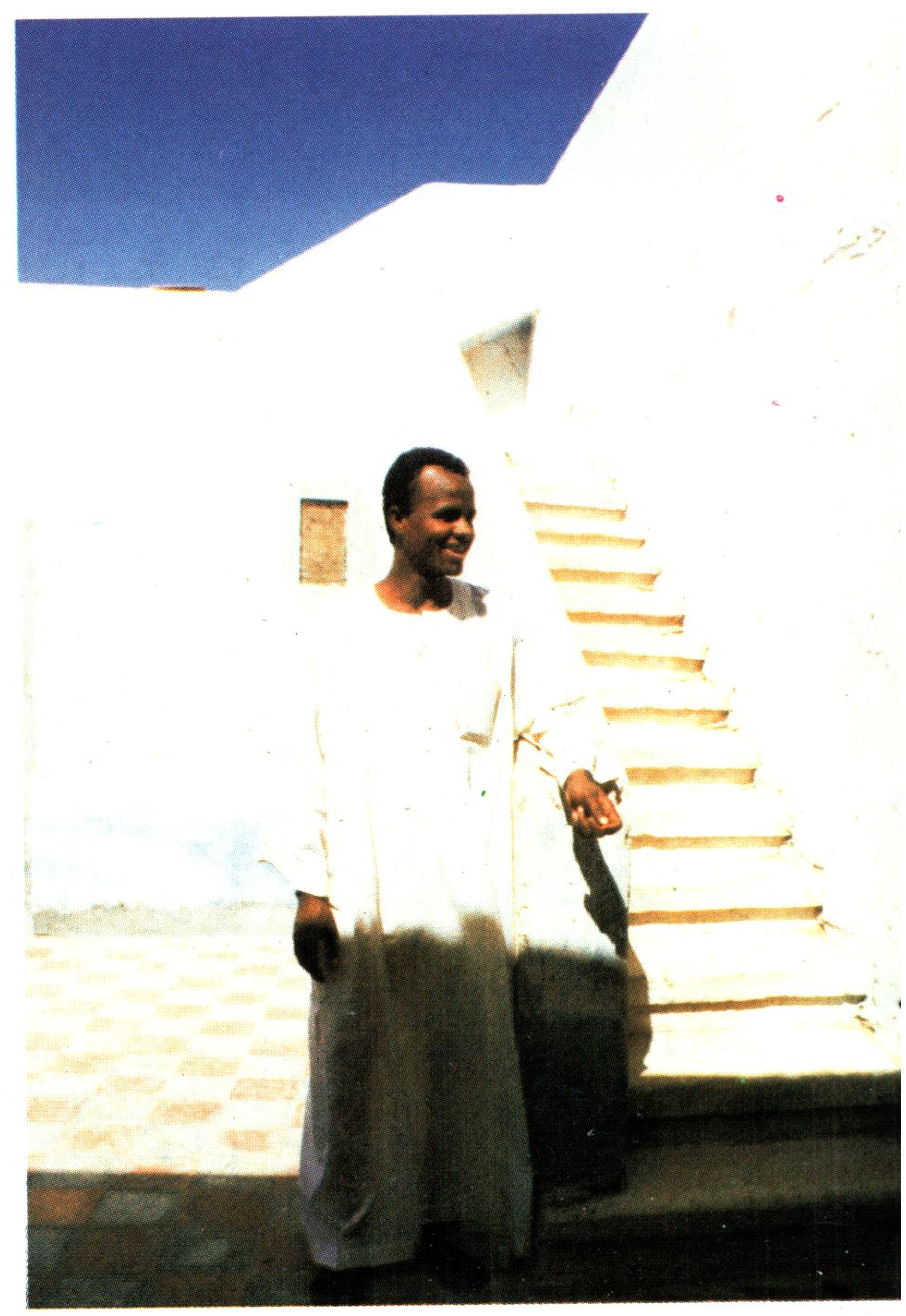
غطاء الرأس من النوبة الطاقية والعمامة بأشكال مختلفة





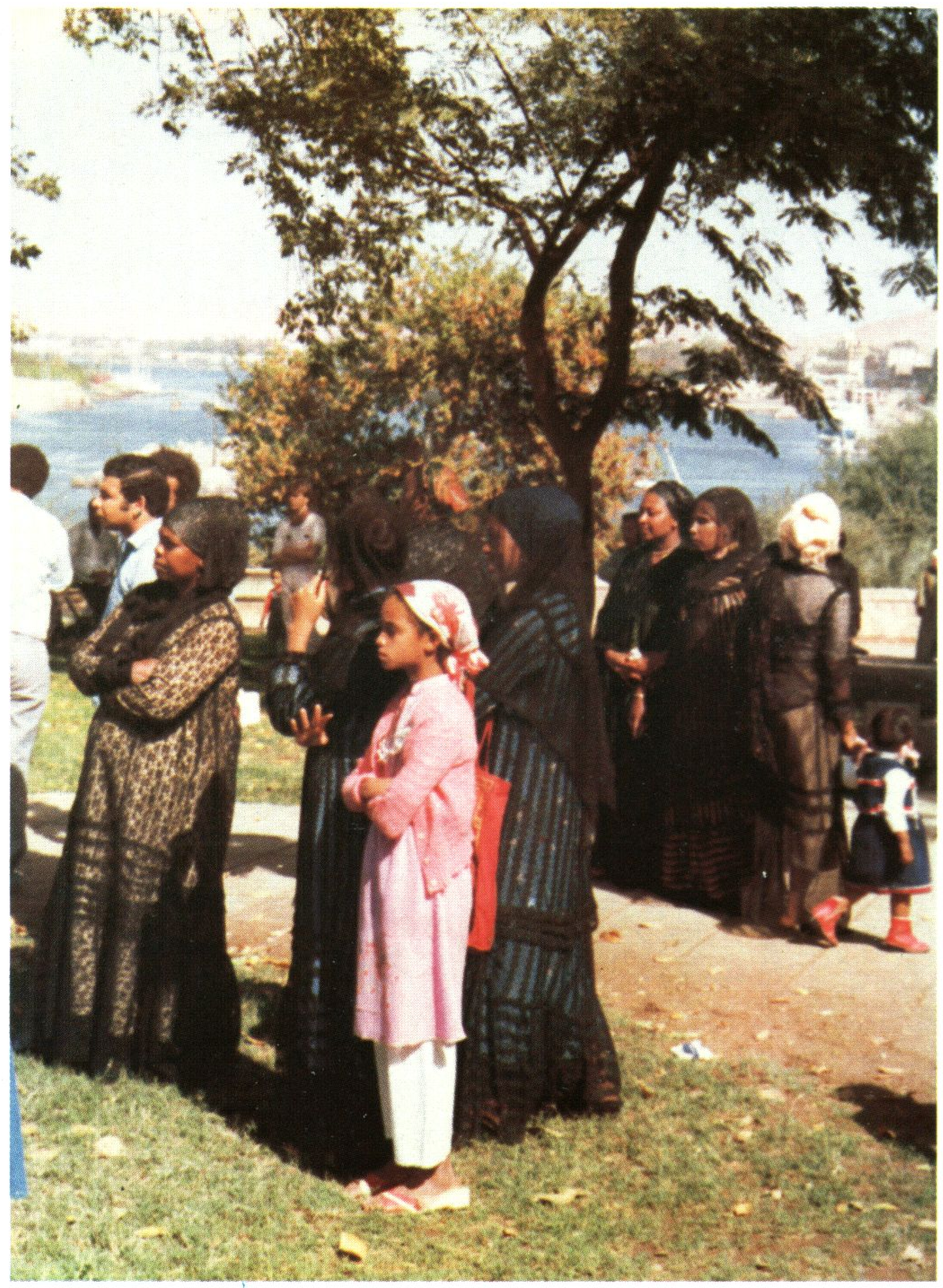
مجموعة من الطواقى
المطرزة وشال مطرز





رجل بملابس المنزل (صديرى) النوبة

سيدة نوبية ترتدى الجرجار



سيدات من النوبة يرتدين الجرجار



سيدة نوبية وأطباق الخوص فى منزلها

وتستبدل السيدة الأرمل « شقتها » البيضاء اللون بأخرى سوداء ، أو قد تقوم بصبعها إذا ماتوفى الزوج .

وجدير بالذكر أن بعض نساء الكنوز ، المستوطنات فى قرى الفاددجا ، يستخدمن الجرجار أيضا . غير أن نساء الكنوز لا يستخدمن الطرح كغطاء للراس ، بل يطرحن جانبا من الشقة . وقد تستخدم الفتيات الشيلان القطيفة أو القطن المخططة على شكل « زجزاج » خطوط متعرجة ملونة بألوان زاهية حمراء وخضراء وزرقاء وصفراء .

وينتعل النوبيون رجالا ونساء - تقليديا - أنواعاً متميزة من الأحذية ، التى تصنع محليا من جلد الأبقار السميك ، ولها ألوان قد تكون حمراء أو برتقالية ويسمى الحذاء فى منطقة « الفاددجا » الدركا وفى منطقة الكنوز يسمونه « كورس » أما العرب فيسمونه المركوب يسمى صانع الدركا أو من يقوم بإصلاحه باسم « النقلتى » .

المنطقة الثقافية الثامنة :

سيناء

يعيش فيها العديد من القبائل البدوية التى يرتبط معظمها أصلا بقبائل جنوب فلسطين والأردن وشمال السعودية ، كما تمتد فروع بعض هذه القبائل إلى منطقة شرق الدلتا ، وخاصة محافظة الشرقية . ومعظمهم مستقرون ويعملون بالزراعة ، والقليل منهم رحل .

أزياء الرجال :

تتكون الملابس التقليدية لرجال سيناء ، من ثياب داخلية عبارة عن سروال واسع يضم حول الوسط « بتكه » من الصوف وقميص من قماش قطنى أو فانلة بأكمام طويلة وفتحة عنق مستديرة ثم قفطان من الصوف الخفيف أو القطن مفتوح عند نهاية جانبية ومفتوح طوليا من الأمام فتحا كاملا يسمى « كير » يلبس عليه حزام من الجلد العريض ، يتدلى من جانبه الأيسر خنجر له جراب من الجلد يسمى شبريه ، يضاف إليه أحيانا « سيف » وخاصة فى المناسبات .

وفى الشتاء يضاف إلى هذا الثوب عباءة سوداء كانت تصنع فى الماضى من صوف الماعز أو الأغنام وتسمى « الحرام » أو « الدنية » .

ويتكون غطاء الرأس عند بدو شمال سيناء من « العقدة » وهى مربع من القماش الأبيض الخفيف ، يطوى فى شكل مثلث تتدلى زواياه على الظهر والكتفين ثم يلف حول الرأس عقال مبروم أسود اللون يعقد من الخلف ويسمى « صرير » أما رجال المنطقه الجنوبية من سيناء فيضعون على الرأس « عمامة » .

أزياء السيدات :

ترتدى بدوية سيناء ثوبا من قماش القطن الإسود ، وهو طويل إلى القدمين ، مطرز بالخيوط الحريرية الملونة فى وحدات تلقائية متقنة ، تغطى معظم فراغات الثوب : صورة « القبة » وجانبيه « البنايج »

وواجهته ، البدن الإمامى « وظهره البدن الخلفى » . وتعرف هذه الوحدات الزخرفية بأسماء كثيرة مثل « كف البس » والمقص والسنبلة و « الحية » .

ويتضح التمييز بين ثوب المرأة المتزوجة والفتاة العذراء فى لون الخيط الذى يطرز به الثوب ، فالأحمر للمتزوجات والأزرق للعذارى .

وتلف النساء خصورهن بأحزمة من الصوف القرمزى تسمى « صوفية » وتستخدم بعض السيدات وخاصة فى جنوب سيناء أحزمة من الصوف الأبيض أو الأسود تلف حول الخصر ثلاث مرات ، وقد يلبس فوقة حزام آخر أحمر اللون له شراريب طويلة تصل إلى الركبتين .

وتغطى المرأة رأسها وتلف كل جسمها إذا ما غادرت منزلها بوشاح أسود اللون مطرز بوحدات زخرفية بسيطة فى حوافه ووسطة . ويسمى هذا الوشاح « قنعة » أو خرجة » .

إما الفتاة فتغطى رأسها فقط « بالوقاية » أو السادة وهى من القماش الأحمر ، تشبه الطاقية إلا أن الجزء الخلفى منها طويل إلى منتصف الظهر تقريبا ، وحافتها الإمامية مزينه يصف من العملات الفضية المتراصة ، وعلى كل من جانبيها صف مكون من خمس قطع من العملات الفضية أو الذهبية تسمى « الكشاشة » . وقديما كانت الفتاة تضيف إلى الكشاشة صفا من قطع العملة ، تزداد حتى تصبح الصفوف ثلاثة ، وعندئذ تكون الفتاة قد بلغت سن الزواج ، وفى هذه الحالة تبدأ فى لبس القنعة والخمار .

وقد ترتدى بعض السيدات من بدو سيناء ، وكذلك فى محافظة الشرقية ، أغطية للرأس شبيهة بالوقاية ، تسمى « سركوخ » ، وهى تتميز عنها فى أنها طويلة جدا من الخلف بحيث تقترب من نهاية الثياب . وهى مزخرفة بالأزرار والودع الذى يثبت فى أشكال هندسية .

الخمار « البرقع » :

يختلف الخمار الذى ترتدية بدويات كل قبيلة عما ترتدية بدويات القبائل الأخرى فى سيناء . . . وهو يستخدم لحجب وجه المرأة المتزوجة فيما عدا العينين .

ويتكون الخمار من شريط من القماش أحمر اللون غالبا ، ويشد حول جبهة المرأة ويعقد من الخلف ومن هنا أتت تسميته « بالجبهة » يتدلى من وسطة - مرورا بالأنف - صف من العملات المعدنية المتراصة والمثبتة على الخمار وقد يتكون الخمار أو « البرقع » من قطعة من القماش مستطيلة الشكل حمراء اللون أو صفراء توزع عليها العملات الفضية والذهبية تبعا للرموز المتعارف عليها عند كل قبيلة ،

— ذكر « السراكوج فى عصر المماليك الشراكسة بوصفه لباسا للرأس عند السيدات ـ أنظر الملابس السلوكية تأليف ل . أ . ماير الهيئة العامة للكتاب ص ٥٧

كخمار قبيلة « السواركة » أو قبيلة « الترابين » وقد يتكون جسم الخمار من عدد من الأشرطة التى تتدلى بدورها من منتصف الشريط المسمى « بالجبهة » فوق مستوى الأنف ، وعلى كل شريط طولى مجموعة من العملات التى تبدو متداخلة مع بعضها كخمار قبيلة « الرهيلات » .

ويعلق على كل من جانبى الخمار مجموعة من الحليات التى قد تكون سلاسل من المعدن تنتهى بقطع معدنية على شكل معين تسمى معارى أو تكون صفوفا متراصة من العملات تسمى « زنجان » ، أو تكون شرائط من الخرز الملون فى وحدات هندسية تسمى « شماريخ » . وتتفاءل بعض النساء بوضع « خرزة زرقاء » لدرء العين الشريرة ، أو خرزة للمحبة والقبول .

ويتحدد مدى ثراء المرأة بكمية العملات الفضية أو الذهبية المثبته على خمارها ، ومن العار أن تبيع المرأة خمارها أو تستبدله ، فهى تظل ترتدية إلى أن يبلى قماشة ، عند ذلك تنتقل ما علية من عملات وأحجار كريمة أو نصف كريمة إلى قماش جديد .

ثوب العرس :

تبدأ كل فتاة منذ صغرها فى إعداد ثوب عرسها بنفسها ؛ لذلك فإن كل ثوب يحمل شخصية صاحبتة وذوقها الخاص . وهو لا يختلف فى تصميمة عن الثوب العادى السابق وصفة ، إلا فى الكمين حيث يكون طرفاهما على شكل مثلث ويكون رأس كل مثلث واصلا حتى الذيل . ويسمى هذا الثوب « بردان » .

— الأردان فى العربية هو الأكمام - وكلمة « بردان » قد تكون تحريفا لكلمة « أبو أردان » .





الوشم فى الفن الشعبى

بقلم : سوسن عامر



إن الاهتمام بالفن الشعبى يقود بطبيعة الحال إلى الاهتمام بشتى مجالات التعبير الفنى فى الحياة الشعبية .

وبين هذه المجالات يبدو أمامنا (الوشم) مجالا قديما وعريضا وجديرا باهتمامنا ، فهو إلى جانب أهميته كظاهرة قوية استطاعت أن تصمد وتحقق وجودها فى الحياة الشعبية ، ويعد مجالا فنيا بالصور والأشكال التى يسجلها على الجلد البشرى ، وغنيا بما يلازمه من أسلوب خاص يستخدم فى إعداد النماذج الفنية التى ينقل عنها أثناء القيام بعملية الوشم .

ودراسة الفن الشعبى فى مختلف مراحله التاريخية المتتالية يفتح الطريق لتفهم طبيعة البيئة التى انفعل بها الفنان الشعبى خلال هذه المراحل .

فالفن الشعبى ـ فى الواقع ما هو إلا المرآة التى تنعكس عليها صور نابضة عن حياة الشعوب آلامها وآمالها ، أخلاقها وعاداتها ومثلها وطرق ممارستها للحياة ـ وعلى هذا فإن إهمال هذا الفن يؤدى فى النهاية إلى اندثار حلقات من تاريخنا القديم .

وقد استقيت هذه المعلومات من مصادرها الأصلية مع استقصاء ما أخرجه كتاب الغرب فى هذا الشأن وهو قليل .

وما وضح أولا : عن الوشم هو أصالته كفن وهو أن أبناء الشعب الذين يقومون بعمل الوشم تأثروا فى ذلك عن طريق الوراثة بالبيئة وتناقلوها أبا عن جد منذ عصور ضاربة فى التاريخ .

والحقيقة الثانية التى وضحت كذلك لى هو أنه ليس هناك ما يربط حلقات هذا الموضوع إلا مكانها من التاريخ . ويمكن القول بأن اللمسة فى الفن الشعبى ليست فى الواقع ـ سوى صرخة فنية معبرة أطلقها مبتكرون مجهولون من غمار الشعب ، ثم يتم إبداعها عن طريق جماعى حيث يشترك آخرون فى الارتقاء بها نوعا ما ، وذلك مثل إنتاج السلال المزخرفة وعمل الطواقى والأطباق أو زخرفة الحصير وعمل الأوانى الفخارية وصناعة الوشم ، أو نظم المواويل والملاحم الشعبية التى تناولت سيرة أبى زيد الهلالى . . إلى الخ .

ولقد لقيت دراسات الفنون الشعبية من اهتمام الناس خلال الخمسين سنة الأخيرة مازاد على ما كان يتوقعه المهتمون بتلك الدراسة ، لأن الاتجاه العام أيد هذه الدراسات ونهض بها . كما أن التطور الاجتماعى الذى خلق الاتجاه الديمقراطى الغالب على عصرنا وجه الناس إلى العناية بشئون الشعوب ، ولم تعد لهجات الطبقات الفقيرة شيئا تافها يترفع أهل العلم والفن عن دراسته أو العناية به ، ولم تعد عادات الشعوب ، وتقاليدها موضع سخرية أو ازدراء . بل أخذت مكانها اللائق من اهتمام ، وما لبث الناس أن تبينوا فيها نواح متعددة من الجمال جعلها مرغوبة ومحببة إلى نفوسهم .

المراحل التاريخية التى مر بها الوشم

. . . الوشم الذى يزين به الريفيون أيديهم وصدورهم وشفاههم ووجوههم لم يكن فى يوم من الأيام من عبث هؤلاء المعلمين . وإنما يعود إلى التاريخ القديم عندما كان الناس يعيشون حياة بدائية يقدسون فيها بعض الحيوانات ويخشون فيها من بعض مظاهر الطبيعة كالموج والرياح والمطر والرعد . .

ويقودنا هذا كله إلى أن الوشم ظهر فى المجتمعات الطوطمة التى تتألف من قبائل وعشائر صغيرة لكل منها طوطمها الخاص وهى عبارة عن نوع حيوانى أو نباتى أو أحد مظاهر الطبيعة التى ترتبط بها هذه العشيرة وتتخدها رمزا لها .

وأحيانا يكون الرمز عبارة عن أشكال هندسية أو مجموعة خطوط ليس فيها شىء من صورة الطوطم وإنما يصطلح اصطلاحا على اتخاذها رمزا لها . ويكثر هذا النوع من الرموز فى العشائر المتأخرة فى ميادين الرسم والتصوير كعشائر السكان الأصليين لاستراليا .

وقد تستخدم بعض أجزاء الحيوان أو النبات نفسه كرمز إلى الطوطم . ففى بعض العشائر يرمز إلى الطوطم بجلد الحيوان واقفا ويتخذ ذلك رمزا للطوطم .

وكما تشير هذه الرموز إلى طوطم العشيرة تشير إلى العشيرة نفسها . كما ترمز فى عصرنا الحاضر صورة الدب إلى روسيا ، وصورة الديك إلى فرنسا . . وبذلك تتميز كل عشيرة طوطمية برمز خاص . وكذلك يتميز بنفس الرمز ما تملكه وما يتصل بها من جميع ما يخرج عن نطاقها . ومن ثم نرى الرمز الطوطمى للعشيرة مثبتا على أجسام أفرادها وملابسهم وأغطية رءوسهم وأسلحتهم وخيامهم وتوابيت موتاهم وقبورهم وما تملكه من حيوان ومتاع .

ولما كان أفراد العشيرة يشتركون مع طوطمهم فى فهم طبيعته ، كذلك يشتركون معه فى تقديسه فكل واحد منهم كان ينظر إليه على أنه متمثل فى صورة ما . وهذه القدسية منتشرة فى جميع أجزاء الجسم وعناصره ولكنها أظهر ما تكون فى نظر هذه العشائر فى دم الإنسان وشعره . ومن ثم كانت الدماء والشعور من أكثر عناصر الإنسان استخداما فى الطقوس والشعائر الدينية عند هذه العشائر .

وعلى هذا الأساس نجد أنه حينما كانت تطبع صورة الطوطم على جسم الإنسان المراد امتزاجه بطوطمة كان لابد من خروج الدم ، لكى يمتزج به امتزاجا ماديا ومعنويا بتلك الصفات والأشياء التى ذكرناها . ومن هنا نشأت عادة الوشم أول ما نشأت .

هذا ولا يزال للطوطم الفردى رواسب كثيرة فى العصر الحاضر ، ففى الأمم المسيحية يتخذ الفرد حاميا له من بين الحواريين أو القديسين . وقد جرت العادة فى بعض الأمم الأوروبية أن تغرس الأسرة شجرة يوم ان يولد لها وليد ، وتحاط هذه الشجرة بعناية كبيرة ، وتعتقد أن مصير الطفل معلق بمصيرها كذلك كان العرب أيام الجاهلية . وآمنوا بأن لكل إنسان طيرا يعيش ما عاش ويموت بموته فإذا قتل الإنسان دون أجله ظل الطير شريدا باكيا حتى يؤخذ بثأر صاحبه ويطل دمه ، وهذا الطير يسمى بالهامة وتذهب الأساطير إلى أن الهامة لا تستريح حتى تسقى من دم قاتل صاحبها ، ولهذا قال شاعرهم (حتى تقول الهامة اسقونى . . .) فهذه الأسطورة تمثل الخيال البدوى الساذج ، وهذا كله يقرر لنا أن الأساطير ليست مجرد لغوا لا قيمة له ، بل هى آثار ذهنية لها قيمتها وأهميتها .

ويبدو أن ذلك الأساس الذى ارتكز عليه قيام الوشم منذ القدم قد بقيت له رواسب فى النفس البشرية بعد أن تطور المجتمع الإنسانى إلى مستويات أفضل .

. . . فبعد أن ذابت الديانات البدائية ، وتفتحت عيون الناس على الاله الواحد ، وبعد أن اتخذ الإنسان خطوات عريضة فى طريق الحضارة والرقى فمارس الزراعة وأتقن الحرف والصناعات وأقام البناء المعمارى وعرف السكن والاستقرار ، وأمن إلى حد كبير غوائل الطبيعة ، ظل مع ذلك متشبثا بالوشم ولم يكن تشبث الإنسان بهذا القديم ـ فيما أعتقد ـ إلا لأنه رغم ما بلغه من تطور ، لم يستطع أن يتحرر تماما من انفعاله وتأثره بما يحيط به من أسرار الطبيعة وأخطارها .

ويؤكد بعض علماء (المصرولوجيا) الباحثين فى تاريخ مصر القديمة أن المصريين القدماء عرفوا الوشم ومارسوه فى ظل ديانتهم القديمة ، وربطوه بها ربطا كبيرا بالإضافة إلى أنهم قد اتخذوا من رسومه أيضا وسائل للزخرفة والتجميل . ويشير الدكتور « كيمير » إلى أنه درس آثار للوشم فى " موميات " لراقصات فرعونيات ولاحظ الأجزاء التى بها وشم تطابق مكان وضع الحلى والأجنحة ، وهذا يحملنا على الاعتقاد بأن الحلى التى نرى الراقصات فى العصور الحديثة يحرصن على وضعها فوق أجزاء معينة من أجسامهن يمكن ردها إلى أزمنة سحيقة كان الرقص خلالها مرتبطا بالمعتقدات الدينية .

وما تزال من ذلك بقية نراها عند بعض نساء الريف فى مصر العليا حيث ظل الوشم برغم ما اقتحم حياتهن من درجات التطور ـ محتفظا بطبعه المصرى القديم إلى حد كبير ، ولا يتضح ذلك تماما بين نساء القاهرة أو الدلتا ، وهذا ولاشك ـ يعزى أساسا إلى أن الحياة المصرية القديمة قد ازدهرت إلى أعلى درجاتها فى الصعيد ، وإلى أن سكان الدلتا قد تأثروا على نحو أكبر من سكان الصعيد بالحضارات الوافدة إلى مصر على مدارج التاريخ . .

وعلى هذا فقد تأثر الوشم فى الوجه البحرى بكثير منالعوامل الاجتماعية والظروف البيئة التى تداخلت فى حياة سكانه ، ولذلك فقد ظل الوشم فى الصعيد محتفظا بطابعه القديم ، فالوشم فى الصعيد

يتميز بأن الشفة السفلى تكون كلها باللون الأخضر ، والذقن يكون عليها رسم يصل من الشفة إلى أسفل الذقن ، وكثيرا ما تدق العلامة المميزة نفر ومعناها باللغة المصرية جميل . وهذا ما كانت تضعه الفتاة المصرية القديمة كنوع من التجمل والزينة ، كما وجد فى بعض المومياءات المصرية القديمة . وبهذا ظلت الفتاة الصعيدية الحديثة تدق تلك العلامة على الذقن دون أن تعرف أنها عادة مصرية قديمة مضى عليها آلاف السنين .

ولم يقتصر أمر الوشم ـ فى ذلك الحين ـ على التجميل فحسب إلا أنه كان أيضا وسيلة علاجية لشفاء بعض الأمراض ، كما ظن فى هذه الأيام أنه يمنع الحسد والوحدة المثلثة الشكل التى لا تزال تستعمل لأيامنا هذه فى شكل حجاب وكذلك التعويذة المسماة (خمسة وخميسة) ما هى إلا بقية من المعتقدات الشعبية فى الماضى السحيق .

تلك هى بعض الرموز المصطلح عليها كما أن هناك وحدات تستعمل الآن فى الوشم ويرجع تاريخها إلى المصرى القديم كالنخلة والسمكتين والنخلة التى هى رمز مصر القديم يدل على الإخصاب والإنتاج والوفرة والسمكة ترمز إلى وفرة النسل وكثرته . أى أنها تتمنى أن يعيش المرء فى رخاء مع وفرة عدد الأولاد وسعادة دائمة ورغد فى العيش .

ثم استمر هذا الرمز مدة طويلة إلى أن دخلت المسيحية وأصبحت السمكة مرة ثانية من رموز المسيحية . أما العصفور الأخضر الذى نراه دائما فى أغلب الرسوم الشعبية والذى يدقه أغلب الناس ويعتبر فألاً حسنا للنصر والخير إنما يرجع إلى الأسطورة المصرية القديمة التى تعتبر مرجعا لكل الأساطير المصرية (أسطورة إيزيس وأوزوريس) بما تحوى من رموز ، وتغلب الخير على الشر وما لها من سيطرة كبرى على القصص الشعبى القديم .

تلك الأسطورة الشائعة التى مازالت تتردد إلى الآن بصور شتى أنها منبع الخليقة وأساسها أنها تغلب الخير على الشر وانتصار الحياة على الموت إنها الزرع والضرع والشمس والحياة .

هكذا كان العصفور الأخضر يرمز دائما للخير والخصب والحياة ، وكان المصريون القدماء يتخذونه للدلالة على هذا المعنى . وظل هكذا ينتقل من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل محتفظا بدلالته الرمزية حيث كان دائما أوزوريس إله الخير يرمز له دائما بعصفور أخضر إلى أن جاء الرجل الشعبى البسيط وامتزج بهذا الرمز دون أن يعرف ما ترمى إليه الأسطورة من وراء ذلك . كذلك نرى أن كثيرا من الرسوم الشعبية تحوى رسوما بتلك العصافير . ونرى تأثير تلك الأسطورة المصرية على كثير من الحكايات الشعبية المتداولة للآن .

وكما يتضح لنا على ضوء ما تقدم أن الوشم كان له مكانة بين الناس متأثرا بالأساطير والمعتقدات الدينية فى المجتمعات البدائية



المحمل والغزل والنخله كلها رموز شعبيه
(من مجموعة الجمعية الجغرافية المصرية)

ولدى المصريين القدماء ، وسيتضح لنا كذلك أنه ظل محتفظا بوجوده فى الحياة الشعبية خلال العصور والمراحل التاريخية التالية .

ثم دار الزمن ، ودخلت المسيحية مصر وهى تحت حكم الرومان ، وقد أخذت الديانة الجديدة تسرى بين أفراد الشعب سريانا خفيا ، فقد كان الحكام الرومان فى بداية المسيحية ما يزالون تبهرهم الوثنية ولايريدون المسيحية للناس ، لأنهم رأوا فيها ما يهدد سلطانهم ، إلا أن فن الوشم ـ فى خلال ذلك ظل محتفظا بعلامته المميزة وهى التأثر بالدين .

ومن أبرز معالم فن الوشم التى ظهرت فى هذه الفترة ـ فترة كفاح المسيحية للذيوع والانتشار رغم جبروت الرومان ـ الوشم الخاص بالقديس جرجس . والمعروف فى التاريخ أن القديس جرجس عاش فى مصر خلال هذه العصور وكان فارسا رائعا من فرسان الجيش وكان جميلا وذا حظوة ومكانة ووجاهة ، وكانت منزلته من نفس الحاكم الرومانى منزلة رفيعة عالية ـ ثم تفتح قلبه بالإيمان للدين الجديد ، واتجه بوجدانه نحو الله فإذا به وقد صار واحدا من أشد الدعاة إلى المسيحية والمدافعين عنها ، وإذا بهذا الفارس البطل يرفع الرأس متحدياً جبروت الرومان وطغيانهم ويدرس مجد الدنيا التى وهبته أجمل ما فيها ، ويضرب أروع المثل فى التمسك الصادق بالعقيدة السامية



من مجموعة رسوم الوشم بالجمعية الجغرافية المصرية

حتى الموت فقد قتله الرومان الطغاة واستشهد هذا البطل فى سبيل هذه الغاية النبيلة .

ومما لا يقبل الجدل أن قتله كان نكبة عظمى استشعرها مواطنوه الذين آمنوا معه بما آمن . فهل كان الفنان الشعبى بمنأى عن الناس ؟ أبدا إنه تأثر بالمأساة وعاش فيها وانفعل بها حتى خرج لهم بصورة فذة معبرة ، صورة جمعت كل المعانى التى جاشت فى نفسه وصور بها الموقف كله فى إيجاز بليغ . فقد صوره وهو يمتطى صهوة جواده يحمل رمحا طويلا يقتل به ثعبانا ضخما يحاول أن يلتهمه بينما ترنو إليه غادة عذراء طائرة اللب مشفقة عليه من هول المعركة . فالفنان الشعبى أولا وقد انفعل تحت تأثير طبيعة الخير المركبة فيه والتى جعلته يتحمس للمثل فيسجل حدث القديس الذى داس مجد الدنيا واختار بمحض إرادته الواعية أن يدعو إلى الله ولو مات فى سبيل ذلك .

ثم هو ثانيا قد أبدع فى إخراج الصورة التى كونها عنه فى ذهنه ، فلأنه كان فارسا وبطلا صوره الفنان فارسا قويا جميلا يمتطى جواده ، ولأن الحية كانت منذ القدم ولا تزال رمزا للشيطان فقد جعلها الفنان فى الصورة تعبيرا عن موقف الشيطان وهو يسعى جاهدا للفتك بالقديس . . ولم يكن الفنان الشعبى ساذجا فى تفكيره وان بدا منه سذاجة فى الأداء ، لأنه عندما يصور الشيطان فى صورة الثعبان الضخم ، لم يحاول أبدا التقليل من شأن قوة الشر المتمثلة فيه . فإذا لم يكن قد بدا على القديس شىء من مظاهر الخوف أو الرهبة فانما مرد ذلك إلى إيمانه الراسخ بالنصر وإلى السكينة التى نزلت على نفسه واستمدها من نجم لاح له فى السماء فملأ قلبه بالشجاعة وأمده بالقوة ، ولكى يبرز الفنان رهبة الموقف صب كل الرعب على الحصان وهو وحده الذى لا يعرف الإيمان ، ومن ثم فهو يعرف الخوف . ثم الأمة المسيحية والناس الذين دانوا بالمسيحية لم يكن أجمل من تصوير موقفهم على صورة تلك العذراء التى يكاد يقتلها الخوف على بطلها وتكاد لا تطيق ضخامة الأمل فى انتصاره حتى تزهو به بين العالمين .

ولقد ذكرنا فيما سبق أن فن الوشم كان دائما يتأثر بالأحداث المحيطة ، كما أنه كان يؤثر بدوره على كثير من الفنون الشعبية . وما تمثال الحلوى الذى على صورة جواد يمتطيه فارس ، والذى يكثر وجوده فى مناسبات الموالد الدينية ، هذا التمثال ـ فى الواقع ـ ما هو إلا استيحاء للصورة المشهورة عن القديس الشهيد مار جرجس وبعد أن كان الناس يدينون بالمسيحية فى الخفاء حدث أن إعتنقها اباطرة الرومان وبالتالى صارت هى الدين الرسمى للدولة ، ودان بها الناس جميعا . وأخذت الفنون الشعبية تزدهر فى خلال هذه الفترة فى ظل فلسفة المسيحية فظهرت اللمسات الفنية المتأثرة بهذه الفلسفة .

. . . ثم انبثق الإسلام فى قلب الجزيرة العربية وأخذ يشع إشعاعاته الخلابة إلى بقية البلاد العربية ، وما جاورها . وهكذا اقتحمت الديانة الإسلامية بلاد النيل فى قوة وثقة وإيمان . وهى فى اقتحاماتها الرائعة هذه نقلت إلى مصر فيما نقلت فلسفات جديدة وأفكارا جديدة . وفتحت أذهان الناس على آفاق رحبة .

ولقد تميز عصر الحضارة الإسلامية بالخصب فكان بحق عصرا خصبا مليئا بالأحداث فهو أولا قد حرر الأفكار من رواسب البدائية والديانات القديمة ، ثم أتى على ما لم تأت عليه المسيحية تماما من بقايا الوثنية الفكرية التى ظلت راسخة فى أعماق الكثير من الناس كتراث مقيت تخلف عن أيام بدائيته الأولى أو دياناته وفلسفاته القديمة ووجهت مسالك التفكير والفن فيما قبل المسيحية .

ولما كان الإسلام ـ اساسا ـ قد وجه عناية ضخمة وضربات ساحقة إلى الوثنية والشرك فقد كان رد الفعل الطبيعى لذلك يستهجن الناس كل ما يتم منه رائحة الشرك . ولقد أسرف الكثير من علماء الدين فى هذا الاتجاه إسرافا جعلهم يصفون النحت أو تصوير الناس بأنها

اتجاه نحو الشرك . والواضح الآن - أن هذا إسراف لم يكن له فى الواقع ، ما يبرره . ففن التصوير لم يخرج عن كونه محاكاة شكلية لما صوره الله . وأن هذه المحاكاة قامت أصلا - على الافتتان بما أبدع الله من صنع . وان هذا الافتتان بالمصنوع الذى يستحوذ على نفسية الفنان ويملك عليه مشاعره لم يكن ليصيبه من غير أن تفتنه أولا قدرة الصانع الأكبر عز وجل .

وعلى أى حال فقد شاع قديما - فى أذهان الناس أن تصوير الأشخاص ما هو فى حد ذاته - وعلى نحو ما - إلا خروج عن الأسس الجذرية للدين الجديد ، وأيا كان نصيب هذا الرأى من الخطأ والصواب فقد سيطر على الناس فترة طويلة من الزمن ولقد أنتج هذا النوع من التفكير اهتمام الفنان المسلم بالزخارف فى المقام الأول . فأخرج الزخارف الإسلامية التى تعد بدعة خالدة فى عالم الزخرفة - وتبع الفنان الشعبى موقف التطور الجديد . فأهمل جانبا إلى حين - تصوير الشخوص . فأدخل على فن الوشم وحدات هندسية وزخرفية جديدة ، كالنجمة والقمر والهلال والزهرية . . .) .

ولقد كان هذا تطورا واضحا أصاب الوشم فى ظل الإسلام وإن كان يعتبر امتدادا لما سبق أن اتخذه فنان الوشم منذ أيام الفراعنة من وحدات زخرفية . والواقع أن ممارسة هذا الفن كان يعد فى نظر الإسلام شيئا مكروها ، فقد قيل فى حديث عن النبى صلى الله عليه وسلم أنه قال « لعن الله الواشمات والمستوشمات والمتنمصات والمتفلجات للحسن المغيرات خلق الله » .

ومع ذلك فقد بقى الوشم متوارثا طبقا للعادات والتقاليد القديمة . وإن كان تطوراً - كما سبق القول - على نحو يساير اتجاهات الدين ، واستبعد لفترة تصوير الأشخاص واحتفظ بأشكال أخرى كرسم السمكة باعتبارها رمزا للإخصاب ووفرة النسل حتى إن الكثيرات من فتيات القرى كن يذهبن قبل الزواج إلى الأسواق لدق السمكه كفأل حسن تجنبا لحالات العقم . وكذلك رسم الثعبان بأشكال متعددة والإبريق .

كما أن من أبرز مظاهر العصر الإسلامى تلك الفتوحات لمختلف البلاد والأمصار ولقد قامت الدولة الإسلامية على أنقاض دولتين عظيمتين هما دولتا الروم والفرس وكانت بلاد الروم والفرس قد ضربتا بسهم وافر فى ميادين المدنية والحضارة ولقد أصابتا من الترف والجاه ما شاءت لهما المقادير ، وإذا بقلة من البدو تخرج من الصحراء الجرداء فقيرة عارية ، لم تأخذ بعد بأساليب الحضارة المعاصرة ولا تملك من وسائل القوة والمنعة ما تستطيع به أن تتطاول على بلد صغير . وإذا بهذه القلة تقهر هذه الشوامخ قهرا وتفرض إرادتها فرضا قويا واثقا . وتصنع التاريخ على نمط جديد وأن هذا لم يكن ليتم على ذلك النحو ما لم يكن العرب قد أتوا بفلسفة جديدة ودين جديد أوجد فى نفوسهم قيما جديدة . وجعل منهم أناسا آخرين يختلفون عن معاصريهم أشد الاختلاف ، إذ جعلهم يطلبون الموت صادقين - فى سبيل الله ، نكان أن وهبت لهم الحياة على أكرم نحو وأعز صورة . .

وإذا فقد نبتت بطولات فذة استطاعت أن تقود هذه الجموع الصاعدة نحو المجد والعزة وكان لابد للأدب والفن أن يسجل كل ذلك وأن يسير الوشم هو أيضا فى موكب الصعود مسجلا معانى الشجاعة والجرأة والمروءة العربية الأصيلة . وذلك باعتباره أحدى الوسائل التى استطاع بها الفنان الشعبى أن يساير روح الزحف الجديد نحو القمة .

الفنان الشعبى تأثر دائما بمثاليات معينة . فالجرأة تبهره ، والمروءة تهز منه المشاعر الإنسانية . ولذلك كانت حياة أبو زيد الهلالى وسيف بن ذى يزن وغيرهم شيئا لامعا فى خيال الفنان الشعبى . الا أنه ماتجدر الإشارة إليه ما ارتاه الأستاذ أحمد رشدى صالح فى الجزء الثانى من كتابه " فنون الأدب الشعبى " من أن القصة التاريخية فى مدارجها الأولى كانت مجرد إخبار عن حادثة أو رؤية . وأن تناقلها شفاها وعدم تحديدها بالتدوين قد سمح للخيال أن يغزوها فأصبح الإخبار أو رواية الحقيقة شيئا متضمنا فى النسيج الفنى ، وشيئا فشيئا صار الابتداع هو

لوحات تسجل بطولات شعبية من مجموعة رسوم الوشم
مقتنيات متحف الجمعية الجغرافية المصرية





براڤان يضم أكبر مجموعة رسوم للوشم
منه على الصدوروالظهور والأذرع
وكان يستخدم قديما كمرجع يرسم

العمل الأول والحقيقة ثانوية . ذلك أن تحليل النماذج والشخصيات والوقائع التى تمثل الحاجة فى المجتمع الشعبى هى الحقيقة الأولى فى هذا الفن . ولهذا فقد أجاز العرف الشعبى أن تجمع القصة شخصيات حقيقية مع أخرى خيالية . أو أن يبتدع منشئها من الحوادث ما يشاء وينسبها لشخصيات حقيقية . أو أن تجمع القصة حوادث متباعدة زمنا أوشخصيات سبق بعضها البعض الآخر قرونا . فالذى يعنيه هو التجربة التاريخية ومغزاها لا تقرير الحقيقة واجتلاؤها ، مثال ذلك من أن سيرة عنترة تتناول حوادث فى الجاهلية وأخرى فى الإسلام وغيرها وقعت أثناء الحروب الصليبية ، ويرى الأستاذ رشدى صالح ألا مجال للعيب فى هذا ، ذلك بأن منشىء القصة الشعبية لم يرد بها ما يستهدفه العلم من تحقيق وتقرير ورصد لوقائع ثابتة ، بل أراد بها المنفعة وتبادل الخبرة والتعلم منها وتواتر المعتقدات والعادات وترويجها وأقتفاءها وتنشئة الأجيال الجديدة على التقاليد المرعية وأيضا أراد بها التسرية عن النفس والانتشاء بالعمل الفنى .

وكان هدفنا من تباين الوضع الذى قامت عليه القصة الشعبية الى إلقاء الضوء على التيارات الفكرية التى عاشها فنان الوشم وأوحت إليه مختلف الرسوم والاشكال . .

والواضح ان القصة الشعبية كانت تستهدف اساسا إبراز مآثر ممتازة " لبطل مختار الأمر الذى يتبعها إلى اضافة مواقف البطولة واستعادة بطولات قد يكون البطل لم يقف منها موقفا ما ، بل قد يكون أثناءها فى عداد الأموات ، وهذا يعنى أن الفنان الشعبى يشتهى المبالغة فى أظهار المثل التى يهتز لها وجدان الناس ، وأن دراسة صور الوشم للزير سالم توضح تماما هذا الاتجاه فهو فى ذهن الفنان رجل شجاع شجاعة لم تخطر من قبل بين أرجاء الدنيا ، ولهذا بدلا من أن يرسمه وهو يمتطى جوادا ـ شأن كل فارس ـ فإنه صوره وقد امتطى صهوة الأسد ، ولأن الشارب الضخم كان علامة مميزة للرجولة الناضجة فقد صوره وله شارب ضخم . .

ولا يخفى أن الإنسان بطبيعته لم يكن يجرد مواقف البطولة من لمسات العاطفة بل على العكس كان يقدس الحب ويعتبره أحد مظاهر الطبيعة الجديرة بالتقدير ولقد ذهب الانسان فى ذلك إلى الحد الذى يحترم فيه الرجل الشجاع الذى يحمى حبيبته والرجل الوفى الذى لا يخون العهد ، ومن أجل ذلك فقد بهرته فعلا سيرة عنترة العبسى وحبيبته عبلة حتى لقد أسبغ عليه من مواقف البطولة أضعاف ما أبدى عنترة فى حياته ، وأن إلقاء النظر على الوشم الخاص بعنترة يوضح تماما إلى أى حد كان هذا الرجل مثار الاعجاب والافتتان .

ثم هناك وقفة يجب أن نقفها الان ونحنى الرأس احتراما ونحن نتناول عنترة ذلك بأن تسجيل عنترة فى الوشم معناه المنطقى أنه رجل بطل من ثم يتمنى الناس لو يقتدون به ، وأن ينظر العرب على مر القرون الى هذا الأسود ـ على هذا النحو ـ فإنما يشير إلى أن العرب قد تخلصوا منذ القدم من نظرة التفريق العنصرى التى لم تستطيع ان ترقى



إليها حتى الآن ارقى البلاد من أصحاب الحضارات الحديثة .

ووقفة أخرى ذات دلالة كبرى ، ذلك بأن رسم الوشم الخاص بعنترة انما هو مستمد من جمهورية سوريا العربية وهو فوق ذلك منتشر فى جمهورية مصر العربية كما تنتشر رسوم أخرى كثيرة بين بلاد العرب . ويدل هذا دلالة واضحة على اتحاد جذرى فى طرق التفكير وفى اتجاهات المثل والأحاسيس والمشاعر بين أبناء البلاد العربية جميعا . وإذا لم تكن القومية العربية شيئا افتعلته أساليب السياسة لحاجة أو لأخرى . إنما هى أولا وقبل كل شىء حقيقة كبرى وخالدة فقد يتشابه المثقفون من قوميات متعددة على نحو ما حول ما يستهدفهم من المثل فلا يدل هذا بالضروة على ان كثيرا من الثقافة المشتركة تكون فى عقول الناس اتجاهات متماثلة . أما أن تثقف الطبقات الشعبية - وهى التى لم تتزود بنصيب كبير من الثقافة اللهم إلا ما يستنشق من عبير البيئة - والتى تعيش بين أرجاء البلاد العربية على اختلاف فى بيئتها المحلية أوجدها اختلاف الأمكنه والأجواء والظروف المحيطة فإن هذا ولا شك يحملنا على الاعتقاد الراسخ بأن القومية العربية التى أراد الاستعمار - لفترة من التاريخ - أن يهيل عليها التراب لا يمكن أن تموت وأنها لابد نافضة عن نفسها ما يود الاستعمار جاهدا أن يحشو به عقول أبنائها من ترهات وأوهام .

ويبدو أن رسوم الوشم قد اصابتها حالة اضمحلال وضعف فترة الحكم العثمانى شأنها فى ذلك شأن الفنون الشعبية الأخرى .

وقد يكون صحيحا أن الأتراك العثمانيين لم يلجئوا الى السطو على رسام الوشم كمالجئوا إلى السطو على مهرة الصناع وأصحاب الحرف اليدوية وأرسلوهم للعمل فى الاستانة وغيرها من أمهات مدنهم . غير أن انحطاط المستوى الفنى للفنون الشعبية من شأنه أن يؤثر على مستوى الرسم فى الوشم ، لأن البيئة المحيطة بالفنان كما هو معروف لها تأثير بالغ على مداركه وقدرته على الابتكار والابداع ومن ثم تجمد الوشم وتجمدت النون الشعبية جميعا أو كادت فى العهد التركى وفى غيره من عهود الاستعمار . وكل ما استطاع ان يضيفه الوشم إلى ثروته الفنية خلال عصور الاستعمار هو التأثر بالأزياء والملابس فأحدثت تطورات واضحة فى الملابس الوطنية .

ونستطيع أن نرى فى نهاية الأمر أن الرسم والتشكيل فى مجال الوشم ليس فنا شعبيا قائما بذاته ، وإنما هو جزء متمم للفن الشعبى فى مجاله العريض ، فالوشم الذى يدقه القروى على ساعده يتممه الزجل الذى يسمعه فى البيئة نفسها وتردده الصورة الملونة لأبطال الأساطير الشعبية وبالاضافة إلى ما سبقت الاشارة إليه من بواعث مرتبطة بالديانة والمعتقدات قد نجده أحيانا يحقق وجوده بدافع التجميل والزينة كمجرد وحدات زخرفية فى أعلى الذقن أو فى الجبهة ، وعلى ظهر اليد اليمنى او الذراعين معا ، أو فى القدم ، او فوق وسط الصدر وهناك على سبيل المثال نساء الجنوب بلونهم القاتم للشفاه يكسبن أسنانهن بريقا . وقد نجده أحيانا أخرى كمجرد وسيلة لإثبات الشخصية ، كذلك الذى يشم اسمه وتاريخ ميلاده على ساعده .

وفى حالات غير هذه وتلك قد نواجه بوجوده بمثابة (رقية) كذلك الذى يشم آية الكرسى على احدى ذراعية أو الطفل الذى يوشم بنقطة أعلى جبهته حتى لا يموت اخواته الذين يولدون من بعده .

ومن أمثلة الترابط القائم بين مختلف الفنون الشعبية بين الموال الشعبى والموسيقى والوشم فى ظل أوضاع معينه تفرضها التقاليد وينتشر نوع معين من الزى الشعبى مثال « حسن ونعيمة » .

ومثال « حسن ونعيمة » خير مثل باعتباره يمثل الترابط المشترك المؤثر على فن الوشم وقد ساهم به كل من الموال الشعبى والغناء الموسيقى وأخيرا فن الوشم . إنها أوبرا عريضة ودراما مصرية طبيعية تلعب دورها فى حياة الفلاحين الذين يحفظونها ويرددونها آخر الليل .

وأخيرا يهمنى أن اؤكد الاشارة إلى أننى لا أعضد عادة الوشم ، بل على العكس أعتقد انها - برغم تعدد ملامحها وبواعثها - مازالت تحمل صفات وخصائص بدائية بالاضافة إلى أن العملية فى حينها تسبب كثيرا من الألم الجسمانى . ولكن اتجاهنا نحو دراسة مجالات التعبير الفنى فى الحياة الشعبية . يقودنا مع ذلك إلى الاهتمام بالوشم باعتباره أحد هذه المجالات . . فالبحث فى مجال الوشم ، كالبحث فى مجال القصة الشعبية ، من الممكن أن نصنع بأيدينا مزيدا من تراث الفن الشعبى .

هذا التراث الذى ينبغى أن نسجله ونحتفظ به لقيمته التاريخية أولا ، ثم لنستلهم ما نراه صالحا من موضوعاته ووسائل تنفيذه بعد ذلك فى اعمال فنية جديدة .

الفخار والخزف

بقلم : عايدة خطاب



يحدثنا علماء الانثوجرافيا عن صناعة الفخار باعتبارها من أقدم ظواهر التراث الثقافى المادى ، الذى خلفته لنا البشرية البدائية الأولى إلى جانب ما خلفته لنا من أعمال حجرية وعلى وجه التحديد منذ العصر الحجرى الحديث الذى يرجع تاريخه ما بين ٥٠٠٠ إلى ٣٥٠٠ ق.م.

ولعل عنصرى الحاجة والضرورة فى كفاح الإنسان الأول وصراعه من أجل البقاء ـ كانا بمثابة الركيزة الأساسية التى قامت عليها صناعة الفخار فى بادىء الأمر والتى ربما جاءت أول ماجاءت عن غير قصد ونتيجة لصدفة طارئة .

ولقد اكتسبت طينة الفخار لدى الإنسان البدائى الأول أهمية خارقة وكانت طقوس هذه الصناعة فى مختلف أطوارها تخدم فى بداية الأمر أغراضا سحرية ، إلى جانب خدمتها كذلك لأغراض نفعية .

ولم يكن بغريب إذن أن تشكل تلك المادة الطبيعية الأولى أهمية وقيمة عليا . وصدق رب العزة جلت قدرته حين يقول فى كتابه الكريم " ولقد خلقنا الإنسان من سلالة من طين " وفى موضع آخر يقول الله سبحانه وتعالى " خلق الإنسان من صلصال كالفخار "

لقد زامل الفخار الزمن ، وسار معه على درب واحد ، سار الناس حياتهم على أوسع نطاق ، وسد فراغا كبيرا من حيث احتياجاتهم ، بل ولاحقهم حتى فى حياتهم الآخرة .

وتوضح لنا الأشكال البدائية نشأة فكرة التجويف التى قامت عليها أساسا صناعة الفخار .

إن الزائر للمتحف المصرى للآثار وهو يتطلع إلى ذلك الرصيد الضخم من الفخاريات المكتشفة ذات الأنماط المتباينة ، والذى يشاهد رسوم الجرار والقدور وأوانى الدفن وحفظ المحنطات على جدران مقابر بنى حسن يدرك كم فطن أجدادنا الى أهمية تلك المادة ، وكم أدركوا خصائصها بوعى ، ومن ثم فقد عملوا على استغلالها كأفضل وسيلة لحفظ السوائل والحبوب والأطعمة كما استخدموها فى حفظ المحنطات لصلاحيتها وصمودها وعدم إصابتها بالتلف أو العطب مهما طال بها الزمن فى باطن الأرض .

لقد برع المصريون القدماء فى صناعة الفخاريات من الطينة الحمراء بصفة خاصة ، ولهم محاولات عديدة فى التطور بها وفى استخدام أنواع الطلاء المختلفة الألوان . ويمكننا القول بأن أشكال الفخار الفرعونى بوجه عام قد ارتكزت على قواعد وأصول التجريد والتبسيط وجاءت الغالبية فيها متميزة بقوة التخطيط والتكتل فى إطار راسخ مريح وقد ظلت محتفظة على مدى عصورهم بطابعها التجريدى ووضوح سماتها الخارجية ، وأناقتها القديمة ، الأمر الذى جعلها محل جذب واهتمام زائد من قبل العلماء والفنانين والباحثين المختصين على مستوى العالم أجمع .

والجدير بالذكر أن المصريين القدماء استخدموا عجلة الفخار فى صناعة الفخار والبعض يرجع استعمالها إلى الأسرة الأولى ، فى حين يرجعها البعض الآخر إلى الأسرة الخامسة .

وتجد على جدران مقبرة فى سقارة من الأسرة الخامسة وعلى جدران مقبرة أخرى فى بنى حسن ترجع إلى الأسرة الثانية عشرة ما يشير إلى استخدام عجلة صانع الفخار .

كما حفلت المعابد الفرعونية القديمة برسوم للإلة (خنوم) وهو يصنع الإنسان على عجلة الفخار مستخدما مادة الطين .

ويمضى الزمن وتظل تقاليد تلك الصنعة راسخة وممتدة ويظل الكثير من أساليبها متوارثا دون أن تفقد الكثير من تقاليدها ووظائفها ومميزاتها ففخار العصر الإغريقى يتميز بالبساطة وأسلوبه الزخرفى الرقيق كما يتميز فخار العصر الرومانى بعجينته الحمراء وزخافه البارزة السوداء ، حتى نصل إلى العصر القبطى الذى شهد فيه الفخار ازدهاراً كبيرا . إذ كان الرهبان أنفسهم يشتغلون بهذه الصناعة فى بعض الأماكن المخصصة لذلك بجوار الأديرة .

وتحفل الفخاريات القبطية مثل الأوانى الكبيرة والقارورات بالعديد من الرموز والزخارف المميزة مثل الضفدعة ـ الأسماك ـ الصلبان ـ نبات الكروم ـ الحيوانات ـ الطيور ـ إلى جانب صور القديسين والرهبان وبعض الكلمات القبطية .

ويأتى العصر الإسلامى الذى استطاع أن يضيف إلى هذه الصنعة كثيرا من عناصر الخلق والإبداع سواء من حيث التطوير فى بعض الأنماط وإكسابها بعض الخصائص والسمات الجديدة أو من حيث ابتكار بعض الأشكال الأخرى التى يرجع الفضل للفنان الإسلامى فى ظهورها ، ولعل ذلك يظهر أمامنا فى ذلك الكم الهائل من الأوانى مثل الأكواب والصحون وسلطانيات وأباريق ودوارق وقدور وشمعدانات ومسارج ومباخر وزهريات وتماثيل صغيرة ولعب وأنواع أخرى من التحف .

وكان لفنان العصر الإسلامى كذلك ابتكاراته واستحداثاته فى ميدان الزخرفة والتجميل ويتضح ذلك فى العناصر الزخرفية التى اختص بها الفن الإسلامى وحده دون سائر الفنون ، وهى الكتابة العربية لما تتميز به من مرونة وقابلية على التشكيل وقد اتخذها الفنان أيضا وسيلة للربط بين العناصر الزخرفية الأخرى . ويوجد نوعان رئيسيان من الكتابة العربية الخط الكوفى وخط النسخ وتحظى مجموعة كبيرة من الفخاريات وخاصة شبابيك القلل بهذا النوع من الفنون . هذا فضلا عن الأنواع الأخرى من الزخارف العربية والهندسية والفروع النباتية والأشجار والثمار والزهور وصور حيوانات وطيور وأسماك وأشخاص وكل هذا كان يرسم وفقا لأسلوب العصر سواء كان تلقائيا أو محاكيا للطبيعة أو محورا .

وقد أثارت صناعة الفخار والخزف فى العصور الإسلامية وخاصة فيما بين القرنين السابع والسابع عشر الميلاديين الكثير من البحوث الفنية والتاريخية والجمالية وفتحت أمام الدارسين سيلا من المعرفة فى أصول العمل وتقنيته ، فضلا عن تقاليد الصنعة الجديرة بكل اهتمام .

لقد لعب الفخار دورا كبيرا فى العصر الإسلامى وأدى وظائف متعددة فى حياة الناس ، وتداول إنتاجه على نطاق واسع ، سواء فى المعاملات التجارية ، أو المناسبات الاجتماعية ، أو فى حفظ الحاجيات وتسجيل الأحداث والمكاتبات ، إلى غير ذلك من أغراض شتى ومازالت التقاليد الفنية الإسلامية مستمرة ومتصلة منذ مئات السنين إذ مازالت الفواخير الحالية تنتج بعض النماذج والأشكال التى تتطابق مع نظائرها فى العصر الإسلامى وما قبله .

تعريف بالخامة المستخدمة وخطوات إعدادها وتجهيزها :

تقوم الصناعات الفخارية أساسا على خامة رئيسية هى خامة الطين الطبيعى . وتنقسم الطينة ذاتها إلى عدة أنواع وكل منها له مواصفات خاصة ، ومن ثم فهو يصلح لإنتاج نوعيات معينة دون الأخرى . وغالبا ما يشترك نوعان فى إنتاجية واحدة من خلال خلط أحدهما بالآخر تحقيقا لتوافر عنصر المتانة والتماسك والملمس أحيانا ، وأحيانا أخرى يكون خدمة للشكل والحجم الذى يخدم بدوره العنصر الوظيفى .

أما هذه الأنواع : فمنها التبينى ذو اللون الأصفر تقريبا وينسب إلى بلدة التبين بحلوان .

ومنها الأسوانى وهو الذى يتم استخراجه فى محافظة أسوان ، ومن هنا فقد سمى باسمها (جبل الطين الأسوانلى) .

ثم هناك النوع الثالث وهو الطمى الأسمر النيلى الذى يفوق النوعين الآخرين ويمثل الركيزة الأساسية من حيث الكم والكيف وتعتمد عليه الصناعات الفخارية فى معظم إنتاجها ومن هنا يعد العنصر الفعال فى صناعة الفخار بمصر منذ أقدم عصور التاريخ فيما قبل الأسرات الفرعونية ، إذ ثبت بالفحص أن أجود أنواع الطينات هى الموجودة بباطن الأرض ، وعلى أعماق مختلفة فى التلال الواقعة هنا وهناك على ضفتى الوادى وهى التى تكونت أصلا مما حملته مياه ذلك النهر معها من غرين خصب جاءت به من أعالى النيل فى مواسم الفيضان عاما بعد عام .

ولعلنا نعرف أن حاجة هذا الإنسان إلى الأشكال المجوفة وتوظيفها فى خدمة مصالحه ، تعد العامل الأول للوصول إلى هذه الصناعة ، ثم مواصلة صنعها وتطويرها على مر الزمن بحكم طبيعة مادتها الخام وتميزها بالمرونة والطواعية للصانع .



أوان فخارية من مجموعة المتحف المصرى بالقاهرة



الفخار الاسود من
مجموعة اوانى الشرقية
بمتحف الفنون الشعبية







مسقاة من
الوادى الجديد

طريقة إعداد الطينة :

وهكذا استمرت صناعة الفخار من خلال أطوار وحقب زمنية متتالية منذ أقدم عصور التاريخ وحتى عصرنا الحديث ، ونعود إلى القول بأن الخامة المستخدمة فى التشغيل وأيا كان نوعها لابد أن تمر بعدة خطوات أساسية حتى تكون جاهزة للاستخدام والتشكيل .

وهذه الخطوات قد تتباين من منطقة لأخرى ، إلى أن تصل فى النهاية إلى الهدف المطلوب وهو حالة الصلاحية التى تكون عليها الخامة قبل أن يستخدمها الحرفى مباشرة فى الإنتاج .

ففى فواخير الفسطاط ، على سبيل المثال ، وهى التى تعد من أكبر مراكز الإنتاج المتنوع على مستوى الجمهورية ـ والتى تعتمد بالدرجة الأولى على الطمى النيلى ، نجد أن تجهيز هذه الخامة يمر بالمراحل التالية من خلال نوعية من الأحواض كل منهما له مواصفات خاصة :

الأول : ويسمى حوض التصفية ويسمى بلغة أهل الصنعة (الكوز) Koze وهو مبطن بالأسمنت لمنع تسرب المياه . وفى هذا الحوض يتم خلط المياه مع نوعية الطين المطلوبة لكل منتج ، ويأتى ذلك وفق مقادير ونسب محسوبة ، حتى تصل إلى درجة الكثافة التى تتطلبها الصنعة ، وهنا تبرز الخبرة الطويلة والمدروسة لنوعية كل خامة وخصائصها وملاءمتها لكل منتج من حيث شكله وتركيبته وتوظيفه للغرض الذى ينتج من أجله .

الثانى : ويسمى حوض " التنشير " ويسمى بلغة أهل الصنعة (النص) Al Nose وقد بنى على أساس أن يسمح بتسرب المياه وترشيحها فيه عندما يتم نقل الخليط إليه من الحوض الأول بعد تنقيته من أية شوائب . ثم يترك هذا الخليط ما بين أسبوع صيفا أو أسبوعين شتاء ، حتى يجف ويتشقق طبيعيا بفعل العوامل الجوية وبالمساعدة اليدوية أحيانا وعندها يتولى " رئيس الطينة " تقسيمها إلى قطع كبيرة يتولى بعده الصبية رفعها ونقلها الى مكان مخصص فى الورشة يسمى " بيت الطين " تتوافر فيه صلاحيات التخزين ويعد بيت الطين بمثابة المخزن الذى يضم رصيد الخامة المطلوبة للعمل لفترة تقرب من العام . وكلما احتاج الحرفى إلى جزء من هذا الرصيد للتشغيل يقوم عامل آخر يسمى الدواس Dawwas باقتطاع جزء كبير من المخزون يسمى التابيتا Tabita ثم يبدأ فى دهسه عن طريق استخدام أحد أرجله بالتبادل مع الرجل الأخرى ويظل هكذا حتى تصل الطينة إلى مرحلة معينة من التماسك ويضيف الدواس بين الحين والآخر بعضا من الرمال " تراب الفرن " الذى يدخل فى تكوين الطينة ويساعد هذا الرماد على تماسك ذرات الطينة ويزيد من مرونتها وطواعيتها كما يساعد على سهولة تشكيلها وحماية المشغولات من التشقق فى أثناء التجفيف والتهشم أثناء الحرق هذا بالإضافة إلى إكساب المشغولات مسامية بعد الحرق تساعدها على أداء وظيفتها الأساسية وهى الرشح وعقب عملية الدوس يتولى أحد الصبية اقتطاع جزء صغير منها يسمى الخرطة Khartah يعيد مرة أخرى تجهيزه من خلال دعكه بيديه عدة مرات فوق ما يشبه منضدة تسمى " دستة " Dastah ترتفع عن الأرض بحوالى نصف متر تقريبا مع إضافة الرماد بصفة مستمرة لنفس الأسباب سالفة الذكر وأيضا لعدم التصاقها بسطح المنضدة . وعند التأكد من صلاحيتها تماما يقوم بلمها ولفها على شكل أسطوانة مصمتة ومناولتها لصانع الفخار الذى يعمل على الدولاب .

بداية مراحل العمل على الدولاب :

يبدأ أول خطوة فى العمل بتشكيل الجسم الأسطوانى المفرغ الذى يمثل المرحلة الأولى فى التشغيل ثم يقوم بعدها بتصنيع النماذج المختلفة والمتنوعة ويستعين فى عمله ببعض الأدوات التى يستخدمها فى أغراض معينة منها على سبيل المثال " الجاروت " والصديف ، فإذا انتقلنا إلى مناطق أخرى بعد الفسطاط نجد أن التجهيز يتخذ وسائل أخرى منها على سبيل المثال ما يحدث فى منطقة قنا ، إذ بعد أن يتم نقع الطين فى الأحواض تقوم بعض الماشية " الجاموس " بدهسها بأرجلها فى الوقت الذى تفرز عليها روثها . ويعد هذا الروث مادة مهمة بالنسبة للعجينة الطينية .

وللفنان الشعبى رؤيته الخاصة وأسلوبه فى اختيار خامات البيئة وطريقة تشكيلها وعلى الرغم من أن صناعة الفخار تتم بأسلوب أولى بسيط ، فهى لا تنقصها القيم الجمالية .

وقد أنتج الفنان الشعبى الكثير من الأشكال المصنوعة من الطين لتغطية احتياجاته اليومية من أوان فخارية للطهى والأكل وتخزين الغلال . ساعده على ذلك مادة الطين الطبيعية ومكوناتها وما تتميز به من مرونة وقابلية للتشكيل ولهذا السبب نجد أن منتجات الفخار تشمل كل احتياجات الحياة .

وقد عرفت مصر الأوانى الفخارية ، كما سبق أن ذكرنا ، منذ العصر الحجرى الحديث ويشهد على ذلك القطع الفخارية الرائعة الموجودة حاليا فى المتحف المصرى وتمثل :

أوانى للشرب وتبريد المياه وحفظها وأخرى لحفظ الأطعمة بالإضافة إلى أدوات الأكل .

وقد سجل الفنان المصرى القديم عدة رسوم وأشكال فى مقابر بنى حسن تعد مرجعا مهما لتاريخ صناعة الفخار فى مصر .

ومما لا شك فيه أن هناك علاقة وثيقة مباشرة بين الشكل والوظيفة ، فكل يعتمد على الآخر . فالأساس الذى يقوم عليه الشكل لابد أن يحقق الوظيفة التى صنع من أجلها ، مع الحرص على إبراز القيم الجمالية للشكل مهما تكن وظيفته فى الاستعمال اليومى .

وتتعدد أنواع الأوانى الفخارية لتشمل أغراضا متعددة منها حفظ السوائل ، القدور ، الجرار ، الأزيرة ، الطهى (طواجن) تخزين الغلال (صوامع (الشرب (قلل ، أباريق ، فناجين) حفظ اكل (أطباق - سلاطين - زبدية) حفظ الزهور ، زراعة النباتات بالإضافة إلى أدوات للموسيقا (طبل بأنواعها) ومسارح ومباخر ولعب أطفال .

أوانى حفظ السوائل

تشمل الأوانى الخاصة بحفظ السوائل - القدور لحفظ الزيت ، والسمن ، والعسل . ويخصص الزير والجرار والبكل لحفظ المياه ونقلها .

القدرة : Kedrah

تعد القدرة من الأوانى الفخارية شائعة الاستعمال منذ عهد الفراعنة ، ولاتزال تستعمل حتى اليوم بنفس الشكل أو مع اختلافات بسيطة . ويوجد بالمتحف المصرى نموذج لقدر ذى تصميم جميل يشبه إلى حد كبير المستخدم حاليا ، وله غطاء ومقبض - أما عن أكثر القدور انتشارا الآن فهى القدرة التى تستخدم لتخزين السمن ، ويطلق عليها أسماء كثيرة تبعا لاختلاف المناطق التى تستعمل فيها ، فتسمى فى الوجه البحرى (بوشه) Boshah أما فى الصعيد فتسمى (طبشية أروية Tabshgah Arweyah برنيه Berneyah)

تشكل القدرة على الدولاب بمقاسات مختلفة ومتعددة تبلغ ثمانى مقاسات أصغرها يسع رطل سمن واحد وأكبرها يسع أربعين رطلا .

وتشتهر منطقة القناطر الخيرية بإنتاج أنواع كثيرة من هذه الأوانى تصنع من طينات (الأسوانلى - طمى النيل - طينة التبين) وهى تطلى من الداخل بطلاء زجاجى ومن الخارج حتى منتصفها وذلك لغرض التوفير فى الطلاء وغالبا ما يحتوى الطلاء على اللون الأخضر والأصفر والبنى وهو ما يسمى بجلد النمر . ويختلف شكل القدر من منطقة لأخرى ، فنرى القدر الخاص بحفظ السمن أو الزيت فى شبه جزيرة سيناء يختلف عنه القدر فى الصعيد أو الوجه البحرى أو القاهرة . كذلك تختلف طريقة استعماله ، إذ غالبا ما يعلق من اليدين بالحبال فى سقف الحجرة ، ويتميز بلونه الأسود ويسمى البوجسيه Bagseyah ويشبه القدر الذى تنتجه محافظة الشرقية حاليا ، ويتميز عنه قدر الشرقية باللون الأسود المتدرج إلى الرمادى .

الزير : الجرة - البكل : Zeer . Garrah . Bakal

وهى تخصص لحفظ المياه ونقلها .

أولا : الزير Al Zeer هو الإناء الكبير لتخزين كمية كبيرة من المياه وتبريدها وتملأ منه القلل للشرب بعد ذلك . وهو إناء مميز الشكل منذ عهد الفراعنة فقد وجد بالمتحف المصرى عدد كبير من الأزيرة الفخارية مزخرفة بأختام تحمل اسم صانعها ومكان إنتاجها . وقد استمر إنتاجه بعد ذلك بكثرة فى العصر الفاطمى وحتى القرن الخامس عشر الميلادى .

وهناك نوع من الأزيرة الصغيرة الحجم التى تطلى بالطلاء الزجاجى الملون وتزخرف بالزخارف الإسلامية ويستخدم فى حفظ الأشياء الثمينة مثل المسك - مسحوق الكافور واللآلىء والجواهر . ويزخر المتحف الإسلامى بمثل هذه القطع صغيرة على أن الاستعمال العادى للأزيرة هو تبريد المياه ولهذا فهى تصنع من طين راشح ولا تطلى ويتم صنعها على ثلاث مراحل :

يصنع البدن وحده ثم الرقبة ويلصقان معا ثم يجرد بالجاروت Garoot لإزالة الزوائد ولتهذيب الشكل . وتعد منطقة الفخار بمصر القديمة « الفسطاط » من أشهر المناطق إنتاجا لهذا النوع بعد منطقة الفخار بقنا . ويتميز إنتاج منطقة الفسطاط من الأزيرة بأحجامها الصغيرة والمتوسطة .

ويعرف الزير الصغير باسم « زير حمامى » ويسع نصف صفيحة ماء وهو يسمى فى الواحات البحرية بالزويرة وتشتهر منطقة قنا بإنتاج الأزيرة الكبيرة الحجم والتى تسع لصفيحتين من الماء وليس معنى هذا أن إنتاج هذا الإناء بنوعياته المختلفة مقصور على هاتين المنطقتين ،



زخرفية الأطباق من جراجوس بقنا



أوان فخارية من مجموعة مراكز الفنون الشعبية بالقاهرة



بل إنه يصنع كذلك فى مناطق أخرى مثل الشرقية التى يتم تشكيل الزير فيها على أربع مراحل لكبر حجمه ويستعين الصانع ببعض الحبال التى يحيط بها بدن الزير حتى يحافظ عليه من الإنهيار وهذه الطريقة متوارثة منذ القدم .

وفى بداية هذا القرن كانت تخصص أماكن للشرب وتسمى السبيل وهى عبارة عن حجرة صغيرة مبطنة بالرخام وتقع فى واجهة البيت ويوضع بداخلها الزير وبذلك يتمكن الناس من دخولها للشرب دون إزعاج لأهل البيت .

وفى بعض القرى والأحياء الشعبية كان يوضع الزير تحت ما يسمى بالتعريشة لتوفير المياه للمارة .

ثانيا : الجرة Garrah واسمها الريفى Ballas البلاص وهى من أكثر الأوانى شيوعا فى القرى وتستخدم الجرة فى نقل المياه للاستعمال اليومى ويراعى فيها :

ألا يكون حجمها كبيرا بحيث يصعب حملها من المجرى المائى إلى المنزل وأن تكون قاعدتها مستديرة " أى مقعرة " بحيث يمكن إمالتها لسكب الماء منها ، ويكون لها مقبضان يمكن حملها منهما وهناك نماذج من هذه الجرار فى المتحف المصرى .

وعلى الرغم من انتشار البلاص فى جميع قرى الوجه البحرى

والقبلى ، فإن صناعته تقتصر على بلدة البلاص فى محافظة قنا ، ولهذا سميت الجرة بالبلاص نسبة إلى البلد الذى ينتجه ، ومن هناك ينقل بواسطة المراكب الشراعية إلى المناطق الأخرى . وطينة هذه المنطقة هى الطينة الوحيدة الصالحة لإنتاج البلاص وهى جيدة الرشح ولونها رمادى فاتح . أما بعد الحريق فيتحول لونهاإلى أبيض مائل للاخضرار . ويقابل الجرة أو البلاص فى بعض مناطق أخرى من مصر مثل سيناء شكل آخر للجرة يختلف قليلا عن الشكل المألوف فى الريف . وهذا الشكل له شفة عريضة ويطلق عليه اسم " البجسية " Bogseyah كما تشتهر منطقة الوادى الجديد بإنتاج نوع من المنتجات الفخارية يقابل البلاص فى الريف ويسمى " السجا " Segga وهو بيضاوى الشكل ذو رقبة أسطوانية قصيرة وتبرز من منتصف أعلاه ويحمل فوق الكتف أو تحت الإبط .

ثالثا : البكل Bakal تعد البكلة بديلا للبلاص فى بعض المناطق مثل بنى سويف والفيوم كما أنها تختلف فى تصنيعها عن صناعة الفخار التى سبق ذكرها فالصانع يقوم بعمل حفرة مستديرة نصف كروية فى باطن الأرض ويبطنها بكمية من التبن ثم يسقط بداخلها قطعة من الطين المضاف إليه التبن المجهز للتشكيل ويستعين بشقفه من الفخار يستخدمها لحفر القاعدة وكشط أجزاء منها حتى يحدث تجويف قليل العمق سميك الجدران . ويعقب هذه المرحلة مرحلة أخرى يقيم فيها الصانع جدران الإناء مستعينا بضغط يده اليسرى على الطين من الداخل . وبعد أن ينتهى الصانع من إقامة عنق البلاص الذى يضيق تدريجيا قرب فتحته ، ينقله إلى مكان آخر للتجلد فى الشمس ثم يضاف إليه فوهته التى تصنع على الدولاب وتضاف إليه كمرحلة أخيرة ولا يرفع بعد ذلك إلا بعد أن يجف فى الشمس تماما .

أوانى الطهى

الأبرمة والطواجن ABREMAH , TWAGEN

تعد محافظة قنا بصفة خاصة ، مركزا مهما وحيويا لإنتاج الفخار بصفة عامة ، والطاجن والبرام بصفة خاصة ، وهناك منطقتان تشتهران بإنتاجهما : وهما منطقة " حجازة " ومنطقة " دندرة " وهى مناطق تعد من أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا لإنتاج هذا النوع من الأوانى وتقع جنوب شرق قنا على بعد إثنين وثلاثين كيلومترا من القصير . وهذه المنطقة يعمل سكانها أساسا فى هذا العمل إذ يشتغل كل بيت بإنتاج أوانى الطهى الفخارية ، فالرجال يعملون على الدولاب والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فهم يشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطين ، على أن هذه الصنعة لا تقتصر على منطقة حجازة بل نجد فى قنا وبعض ضواحيها كثيرا من البيوت التى يعمل أهلها بنفس الطريقة .

وهناك أيضا مصنع بقرية دندرة شمال قنا ينتج أوانى الطهى من الأبرمة والطواجن ونوع آخر يسمى (القسط) Kest وهو يستعمل لتسوية الفول والعدس فى الفرن .

ومن أهم أشكال الطواجن :

١ ـ طاجن فخار غير مطلى وله يد ويضاف إليه أربعة من البروز كل اثنين متشابهان .

٢ ـ طاجن آخر مشكل على الدولاب غير مطلى له أربع آذان اثنتان عريضتان واثنتان صغيرتان ولونه وردى . ويعد الطاجن والبرام من اكثر أوانى الطعام انتشارا فى مصر . وهذه الأوانى تأخذ طابعا معينا ، فهى من الفخار غير المطلى إلا فى بعض الحالات القليلة . وتتعدد الأحجام فى إنتاجها تبعا للاحتياجات فتشكل الأحجام الصغيرة التى تكفى شخصا واحدا وتتدرج هذه الأحجام الكبيرة التى تناسب الولائم وهىمتنوعة وترضى جميع الأذواق على مختلف مستوياتها .

وتعد منطقة (الفواخير) ، فى العموم " بمصر القديمة " الفسطاط " من أعرق المناطق وأقدمها إنتاجا للمنتجات الفخارية ويعد البرام والطاجن من أشهر منتجات مصر القديمة وأحيانا يكون له بروز ملتصق به ويستخدم فى تحريك الإناء داخل الفرن أيضا هناك نوع آخر له حافة بارزة مطلى بطلاء زجاجى وهناك طاجن له أذنان ومطلى من الداخل فقط .

٣ ـ « التاجين » Tajeen وهو التحريف الصوتى للطاجن فى منطقة النوبة . وتصنع منه أحجام مختلفة تبعا لكمية الطعام المراد طهيه فيها . والإناء أحمر مصقول توجد فى حوافه زوائد تعمل كمقابض . وبين كل مقبضين زخرفة على شكل ثلاث خطوط غائرة . ويقابل هذا النوع من الآنية فى الواحات البحرية إناء « البورمه » Bormah لطهى الأرز والفول .

أوانى تخزين الغلال (الصوامع Swamee)

تعد صناعة الصوامع من الحرف التى تجيدها معظم السيدات فى النوبة ولا يكاد يخلو منزل نوبى من صومعة Sawmaah أو أكثر تخصص كل منها لأحتواء نوع معين من المحاصيل كالبلح والذرة والشعير ، هذا وتنتشر الصوامع فى الوجه البحرى فوق أسطح المنازل ، وفى الوجه القبلى يخصص لها مكان فى الدور الأرضى . وتشترك جميعها فى مواصفات واحدة إذ تبنى بالطين المضاف إليه روث البهائم أو التبن ، وتأخذ نفس الشكل المخروطى . ولابد أن تكون ذات حجم كبير وجدار سميك ، لتتحمل احتواء الأوزان الثقيلة كما تتحمل الإحتكاك الشديد أثناء الاستخدام وتكون لها فوهات واسعة وغطاء فى بعض الأحيان لحفظ ما بها من مواد .

وتتميز الصوامع بشكلها الخارجي من منطقة خرى ، ويظهر ذلك بوضوح فى الصوامع الخاصة بمنطقة النوبة على سبيل المثال . إذ أن الصومعة تزخرف بزخارف بارزة من الطين وأحيانا يلصق عليها أطباق من الصينى أو القواقع والمرايات . وأحيانا تغطى الفتحة العلوية بقرص من الطين .

وفى حالة عدم وجود الفتحة العليا ، تفتح لها فتحة من أسفل قريبة من سطح الأرض تستخدم لسحب الحبوب منها وتغلق مرة ثانية عن طريق سدها بقطعة من الطين الطرى المغطى بالقماش وبعد بناء الصومعة تترك يومين أو ثلاثة حتى تجف تماما. ويمكن استخدامها بعد حرق قليل من البخور فيها وذلك لإكساب جدارها الداخلى قليلا من الصلابة وطرد أى نسبة رطوبة تتسبب فى تعفن المواد المخزنة ، هذا بالإضافة إلى فائدة البخور من الناحية العقائدية .

أوانى الشرب

تشمل القلل والأباريق :

القلة Kollah يبدأ تاريخها منذ أيام الفراعنة فالرسوم الملونة والمحفورة على بعض جدران المعابد غنية برسوم الأوانى الفخارية التى تستعمل لتبريد المياه ، كما أن مجموعة كبيرة من هذه الأوانى موجودة بالمتحف المصرى وهى من الفخار المسامى ذى اللون البنى الفاتح وعليه خطوط دائرية من البطانة الحمراء ويبلغ ارتفاعها ٣٥ سم تقريبا . وما زالت الأحياء الشعبية فى مصر تحرص على استخدام القلة فى تبريد المياه وتوضع عادة فى أحد النوافذ فى مواجهة تيار الهواء وتوضع القلل فى صينية من النحاس وتغطى فوهتها بغطاء من النحاس كما يوضع بداخل الرقبة وفوق شباك القلة بعض نبات النعناع أو الليمون ، لتكسب المياه رائحة ذكية .

طريقة صنع القلة Kollah : تصنع القلة على ثلاث مراحل . .

أولا : البدن ويشكل على الدولاب ثم الرقبة وتشكل على الدولاب ، وبعد ذلك تضاف الرقبة إلى البدن الذى تم تشكيله فى اليوم السابق ثم تأتى المرحلة الثالثة التى تفتح فيها فتحات للشرب وتسمى شباك القلة وتقع عند التحام بدن القلة بالرقبة من الداخل .

يلى ذلك جرد المشغول كله ليأخذ الشكل النهائى للقلة . وتعد منطقة الفسطاط بمصر القديمة (Fostat) من أشهر مناطق إنتاج القلل فى مصر ، يليها منطقة قنا وتمثل الأنواع التى تشتهر بإنتاجها منطقة قنا بعض ما تنتجه منطقة الفسطاط .

وتعد أسيوط منطقة ثالثة لصنع القلل . وهناك تختلف صناعتها عنها فى قنا ، والفسطاط فبينما تتم فى هاتين المنطقتين بطريقة الدولاب ، تصنع فى أسيوط بطريقة أخرى تتلخص فيما يلى :

يشترك فى صنع هذه القلة رجلان وامرأة ، فالمرأة تأخذ كتلة من الطين تضعها فى فجوة على هيئة نصف كرة محفورة فى الأرض ثم تستعين بقطعة من الفخار المحروق حرقا محكما تشبه شكل رغيف الخبز الصغير لدق الطين حتى تتشكل وتتخذ شكل إناء نصف كروى . وبينما تدق تجويف الإناء بإحدى يديها ، تمسك بالأخرى شقفة من الفخار وتكشط بها الجدران الداخلية للإناء حتى تصبح رقيقة نوعا ما . وتنتهى عند هذا الحد الخطوة التى تسهم بها الصانعة فى تشكيل القلة . ثم يتناول أحد الصناع منها الإناء الذى أنجزته ، وأول ما يقوم به هذا الصانع ترقيق سمك جدار الإناء وإطالتها . ولتحقيق هذا يسند الجدران الداخلية بإحدى يديه فى حين يضرب عليها من الخارج بقطعة خشبية مقوسة ويستمر فى تهذيب الجدران الخارجية وطرقها حتى يتكون لديه ما يشبه طاسة أو سلطانية ليس لها حافة .

وعند هذا الحد ينتهى دور الصانع . ثم يتعهد الإناء الصانع الثالث الذى يضعه على دولاب الفخار ، ويستعين بقطعة كبيرة من الطين يشكل بها حافة الإناء ثم يضيف إلى جانبها مقبضين أو أذنين صغيرين ، ثم تنقل الآنية بعد ذلك إلى مكان تجف فيه فى الشمس . ومما يلفت النظر أن إناءا بسيطا كالقلة يتعاون فى إنجازه جملة صناع يقيمونه على مراحل ثلاث ، وعلى الرغم من أن هذا النوع من الأوانى يعتمد على أيدى الصناع أكثر من اعتماده على الدولاب ، إلا أن الإنتاج يتميز بالانتظام المحكم المتميز والمتماثل .

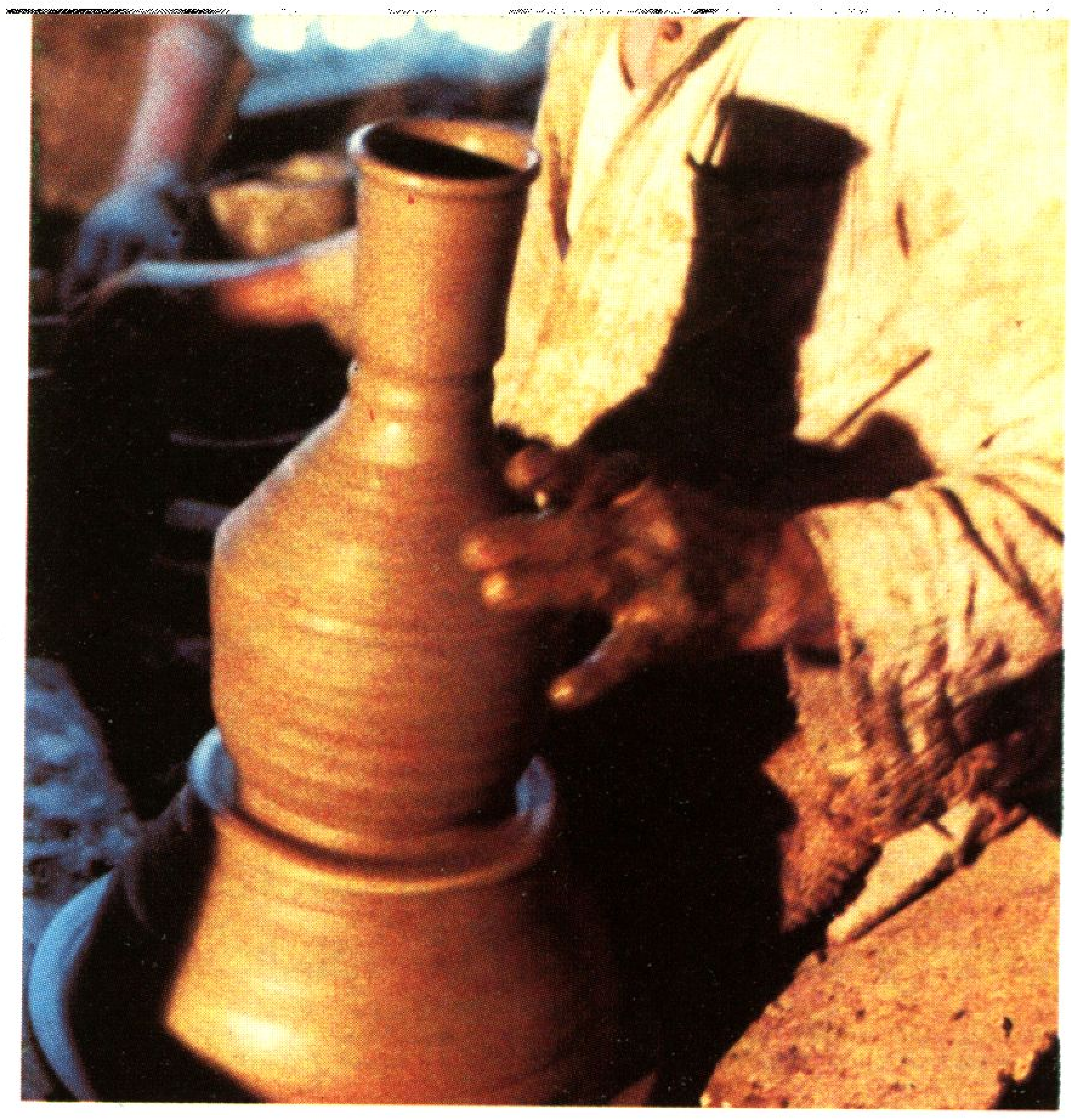
ومن الأسماء المشهورة التى تطلق على أشكال القلل المختلفة فى مناطق أخرى مثل منطقة أشمون جريس بالمنوفية قلة " بكرنيش " " قلة شراشر " " قلة بيدين "

أما الأنواع التى تنتجها الفسطاط حتى اليوم فهى :

قلة ماكينة Makenah ، قلة شيشة Sheshah ، قلة بشتكة Bashtkah ، قلة بطة Battah ، قلة بنورة Bannorah ، قلة حرملة Harmalah ، قلة شرلستون Sharlaton ، قلة رصاصى ، قلة عباسية Abbasyah للأطفال ، قلة مجوزه Megwazah للغيط وقلة مفردة Mefredah .

وأشهر أنواع القلل فى الوادى الجديد ما هو مرتبط ببعض العادات والمعتقدات مثل " راوية العريس " وهى القلة التى تشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكمية مضغوطة من البخور التى يتدلى من حوافها عدة أفرع زينت بالخرز الملون والعملات النقدية . (عادة وضع البخور والعطور على الرؤوس لتعطى رائحة زكية عطرة تعم مكان الحفل هى عادة مصرية قديمة حيث كانت توضع على رؤوس السيدات مثل هذه العطور والروائح على هيئة أقماع مستديرة من الدهون المعطرة التى تذوب ببطء أثناء الحفل .

الإبريق : Ebreek وهو يصنع من نفس الخامات التى تصنع منها القلة ولكنه يختلف عنها فى تصميمه فبينما نجد القلة تتميز بانتفاخ كبير



فى الجزء الأسفل من تكوينها وهى ما يمثل جسم المرأة نجد أن الإبريق يتميز بنحافة الجزء الأسفل وانتفاخ الجزء الأعلى ، هذا بالإضافة إلى وجود المصب والمقبض وهو ما يمثل بذلك جسم الرجل .

أيضا من أشهر أنواع المنتجات الفخارية المرتبطة بالعادات والمعتقدات قلة السبوع وإبريق السبوع .

وقلة السبوع عبارة عن إناء فخارى مختلف الأحجام يبدأ بالحجم الصغير ، ويزينه دور واحد من الشموع وشمعة فوق كل أذن ويتدرج فى الحجم ، حتى يصل أحيانا إلى ارتفاع ٧٠ سم أو ٨٠ سم وكلما زاد ارتفاع الإناء كلما زادت عدد الأدوار التى تلصق بها الشموع ، حتى تصل إلى سبعة أدوار فى الآنية الكبيرة . ولابد أن يشار إلى أن هذا الإناء خاص بالأنثى ، التى يرمز لها ببعض الرموز ، مثل تركيب رأس للقلة تنتهى بشمعة من أعلى وهى عبارة عن رأس بنت لها شعر ووجه واضح المعالم ولها نهدين وخصر رفيع . والحقيقة المعروفة هى أن قلة السبوع تعد من العناصر والمتطلبات الرئيسية فى احتفالات السبوع شأنها شأن الهون والغربال والحبوب الخ . فلكل منها دوره ووظيفته من خلال مراسم وطقوس هذا الاحتفال . وقد جبلت التقاليد الشعبية على اختيار القلة اذا كان المولود انثى بينما يستعمل الابريق فى السبوع إذا كان المولود ذكرا . ووجود أى منهما فى الاحتفال يعد رمزا ، يشير إلى نوعية المولود بالنسبة للحاضرين . ولقلة الأنثى والإبريق الذكر دور آخر فى تسمية المولود حيث ترص سبع شمعات فى الأدوار المكونة لها وتسمى كل شمعة باسم وأخر شمعة تظل مضاءة هى التى يسمى المولود باسمها وقد تمتد الزينة لتشمل كل الجدران بوحدات وشرائط زخرفية بالغة الروعة ، منها المثلثات المتتالية والدوائر والخطوط الرئيسية والأشكال النباتية ويداخل كل هذا عبارات دينية مثل (الحمد لله ـ صلى على النبى ـ الله جل جلاله ـ يانور النبى ـ ألف مبروك ـ مولود سعيد)

أوانى الطعام

وهى كثيرة مثل الأطباق ـ السلاطين ـ الزبدية . .

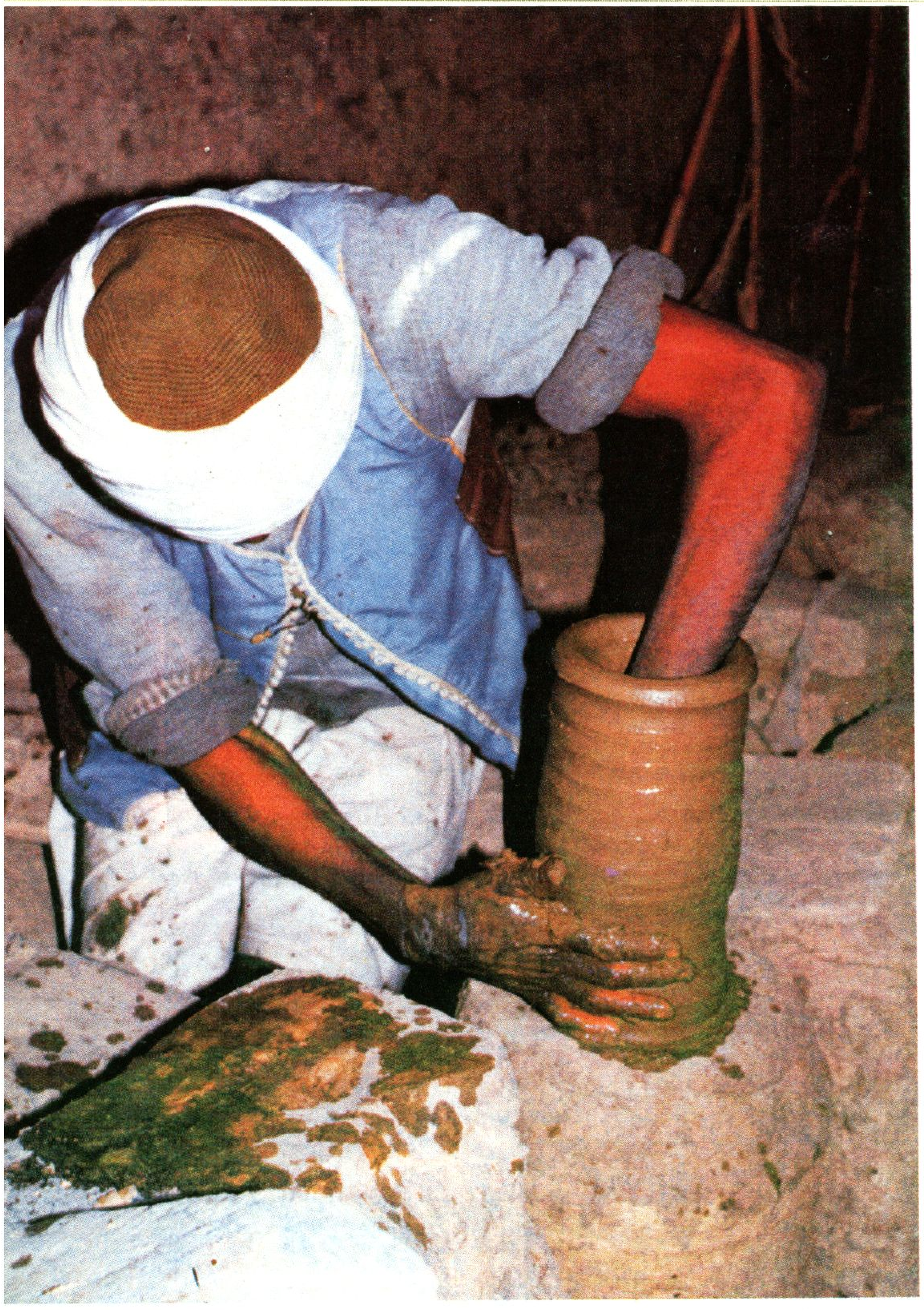
الأطباق : وهى من أكبر الأوانى الخاصة بالطعام انتشارا على اختلاف أنواعها وأشكالها وأحجامها ـ ففيها العميق والمفلطح " المسطوح " الكبير ـ الصغير ـ الدائرى ـ البيضاوى .

إن كثيرا من أشكال الأطباق وأنواعها موجودة بصورة كبيرة فى المتحف المصرى . ولم تكن الأطباق الكبيرة شائعة الاستعمال عند المصريين القدماء فحسب بل امتد انتشارها إلى الحضارة الإسلامية ، وقد وصف لنا المقريزى مدى كبر حجم الأطباق فقال : " إن الولائم التى أقيمت بمناسبة الأعياد كانت أحجام الأطباق فيها تتسع لاحتواء خروف كامل وكانت تحمل على ظهور الرجال أو بواسطة عجلات " .

وفى قنا تنتشر طريقة التشكيل اليدوى مباشرة بكثرة إلى جانب

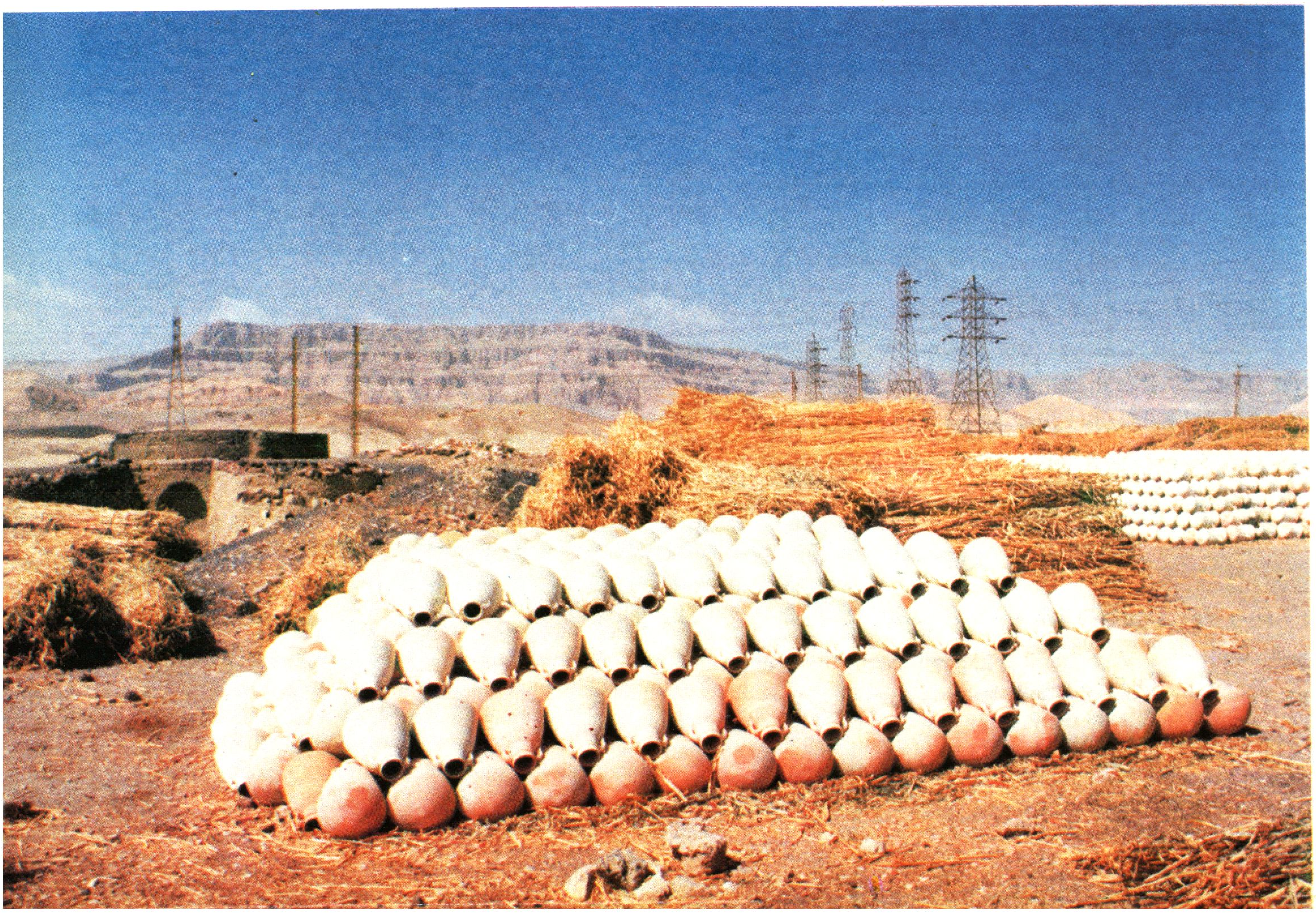
التشكيل اليدوى على الدولاب
من جراجواس







عمال .. وانتاج وتشكيلات من كفر البلاص



استعمالهم لطريقة التشكيل على الدولاب .

وتتعدد الأحجام فى إنتاج هذه الأطباق من منتجات الفخار تبعا للاحتياج المنزلى ، فهناك الأحجام الصغيرة التى تكفى شخصا واحدا ، وتتدرج هذه الأحجام إلى الأكبر فالأكبر لتناسب الولائم .

ويعد إناء الكسب (الكالا) من أهم نوعيات الأطباق الموجودة فى النوبة . وتوجد من هذه الأنية أحجام مختلفة وتستخدم هذه الأطباق فى تقديم الطعام وبشكل خاص اللبن الرائب ولهذا تسمى عند النوبيين " زبدية " كما تستخدم فى زخرفة المنازل وذلك قبل ظهور استخدام البورسلين - الذى حل محلها بعد ذلك - حيث كانت تلصق على واجهات المنازل أو تتدلى بواسطة خيوط من الصوف من أسقف الغرف الداخلية بخاصة غرف الزفاف " الديوانى ". ومن التقاليد النوبية المرتبطة باستخدام هذه الأطباق وضعها بجوار القبور وهى مليئة بالماء لتشرب منها الطيور . وربما كانت هناك أصول أفريقية لهذه العادة حيث أن بعض القبائل الأفريقية وخاصة قبيلة الأشانتى Ashanty تتبع هذا التقليد . وإناء الكسب عبارة عن طبق من الفخار الأحمر المصقول ، ويتميز بسمك ملحوظ حوالى نصف سم عند الحواف ، وسنتيمتر عند القاعدة . ومن العادة التى ارتبطت بهذا الإناء " الكسب " أن الأسرة كانت تخرج ومعها هذه الأطباق مليئة بالطعام الذى يعد زادا لعدة أيام فى رحلتهم لضريح الولى . وعند انقضاء المولد ، تترك هذه الأطباق فى مكان الاحتفال اعتقادا منهم أن ذلك يجلب الخير والبركة .

ويقابل الكسب فى النوبة إناء من الفخار فى منطقة الوادى الجديد ويسمى الزبدية ويستخدم لتناول الطعام .

السـلطانية

تشبه إلى حد كبير الفنجان وخاصة ما يكفى منها فردا واحدا ويراعى فيها رقة الحواف وعلى نحو يساعد على عدم سقوط السوائل منها وهناك إحتمال مرجح بأن السلطانية بصفاتها الحالية تعد إستمرارا لأول إناء عرفه الإنسان واستعمله فى حمل السائل وهذا واضح فى تصميمها البسيط الذى ظهرت به منذ العصور الفرعونية القديمة .

ويوجد بالمتحف المصرى مجموعة سلاطين بسيطة التصميم واضحة الوظيفة صممت تقليدا لحفنة اليد التى كان يغرف بها الإنسان الماء قبل معرفة الأوانى . هذا إلى جانب مجموعة السلاطين بالمتحف الإسلامى ذات الأشكال والنقوش المميزة والألوان الجذابة .

وقد تطور شكل السلطانية دون المساس بوظيفتها الأساسية حيث أدخل على قاعها إضافة جديدة عبارة عن قاعدة مرتفعة الأمر الذى أكسب شكلها عنصرا جماليا جديدا كما روعى فيها دقة السَمك وهذا دليل على أن الإنسان كان يسعى دائما إلى تطوير منتجاته فبعد أن عرف الشكل البسيط بدأ تفكيره فى الشكل الأحسن والأجمل كما وسع فى استخداماته نتيجة لذلك .

وتنتشر فى منطقة الفواخير بمصر القديمة صناعة السلاطين وتنتجها جميع المصانع بالطرق الشعبية على الدولاب الخزفى وتطلى بالطلاء الزجاجى . ويقابل السلطانية فى واحة سيوة إناء يسمى « معلى » .

الزبدية (سلطانية الزبادى)

نوع من الأوانى الفخارية المطلية لكنه مازال واسع الانتشار بدرجة واضحة فى معظم المناطق . وأهم مراكز إنتاجه منطقة الفسطاط .

وسلاطين الزبادى متعددة المقاسات وهى تصنع من الطينة السمراء فقط ، وتبطن بالطين السائل ، وتطلى بعد الحريق بطلاء زجاجى أحيانا من الداخل وأحيانا من الداخل والخارج .

كما توجد أوان للحليب وهى ذات فوهات واسعة ويطلق عليها اسم « Al Boushah » البوشة فى سيناء . .

وفى الواحات البحرية توجد أوان لحفظ اللبن تسمى أيضا بوشة أما فى النوبة فيُعد إناء « الجوكة » أو الحكّى وهو إناء كروى الشكل له مقبض ومصب وذو لون أحمر مزخرف بزخارف خطية سوداء على شكل مثلثات من الخطوط المتقاطعة . وكذلك شريط من شبكة خطوط متقاطعة رأسيا وأفقيا ويستخدم فى حفظ اللبن والسوائل . ويقابل هذا الإناء فى منطقة الوادى الجديد إناء آخر « الهتابَ » « Al Hetab » ويستخدم فى حفظ اللبن .

اوانى الزهور والنباتات :

وهى أنواع مختلفة منها ما يستخدم فى وضع الزهور للزينة فى المنازل ، وهذه يشترط فيها أن تكون غير راشحه للماء والنوع الثانى الذى تزرع فيه النباتات على عكس النوع الأول فيجب أن يكون مساميا ، حتى تسمح مسامه بدخول الهواء . . وخروج الماء الزائد منها وهى أصيص الزرع المخروطى الشكل الذى لا يخلو منه شارع أو حديقة أو شرفات المنازل والشكل المخروطى مريح للعين وليسهل تخزينه بوضع الواحدة داخل الأخرى وبذلك لا تشغل حيزا أو فراغا كبيرا أثناء عملية الإحراق .

هناك أشكال مستحدثة من أصص الزرع وهى أيضا شائعة - رغم أن مراكز إنتاجها محدودة - وهى لا تخضع للمواصفات السابقة والمطلوبة من أصص الزرع . وتعد هذه الأشكال المستحدثة تطويرا لشكل الأصيص المخروطى . ويظهر ذلك التطوير فى الاستدارة الموجودة أعلاها والتى تنتهى بحافة مزجزجة « مكرنشة » وغالبا ما توضع على طبقَ حافته أيضا مزجزجة بنفس الطريقة .

الماجور « Magour »

إناء خاص بالعجن وتحتاج صناعة المواجير إلى دقة ومجهود فى التنفيذ أثناء عملية التشكيل ، إذ إنه يراعى عدم إنهيار الشكل المخروطى للماجور . ويساعد الصانع صبيان لسرعة تشكيله وبعد



مصانع الفخار اليدوى بالفسطاط



أفران الحريق من مدينة
الفسطاط بمصر القديمة

مرحلة التجليد ، أى تماسك طينته ، يقوم الصانع بطلاء جدران الماجور الداخلية ببطانة من الطينة التى تسمى «تبين» نسبة إلى بلدة التبين التى تقع جنوب حلوان بخمسة وثلاثين كيلو مترا . وبعد وضع البطانة بداخل الماجور يقوم الصانع بعمل خطوط دائرية بأصابعه فينتج خطوطا بيضاء وأخرى سمراء وبعد إتمام تشكيل الماجور يقوم الصانع بتحزيمه من الخارج بحبل من الليف حتى لا يتشقق ثم يُترَكَ ليجف فى الظل مع تغليفه بقش الأرز من الداخل والخارج .

هذه هى طريقة صناعة المواجير بكفر النحال فى الشرقية . وللماجور وظيفة مهمة نشأت منذ القدم وهى عجن العجين الخاص بالخبز وتخميره .

وينتشر هذا الإناء فى جميع أنحاء الجمهورية . وربما يختلف اسمه من مكان إلى آخر فمثلا :

يسمى « التيرد » فى الواحات البحرية أما فى سيناء فيسمى الكشكولة ولكنه يحتفظ باسمه الماجور فى النوبة وهو من الفخار الأحمر المصقول وذو شكل كروى ومزود عند الحواف بثلاثة مقابض مصمتة .

الطبول

ومع التقدم المستمر فى الفكر الإنسانى ، ومع تقدم الثقافة استخدم الإنسان الفخار فى صناعة الطبول ، بعد أن اعتمدت فى شكلها البدائى على بعض القطع المجوفة من جذوع الأشجار والطبلة الفخارية بشكلها الحالى قديمة عريقة يصل عمرها إلى حوالى ألفى عام قبل الميلاد ، طبقا لتقدير العلماء للنموذج الذى عُثر عليه فى حفائر الأناضول والموجود حاليا بمتحف تركيا . كما عُثر فى عصر متأخر على نظير لها فى حفائر فلسطين قبل أن نستخدمها نحن فى مصر بمراحل طويلة منذ عدة قرون .

ومع تنوع أحجامها تشكل الطبلة على الدولاب من خلال مرحلتين .

الأولى : البدن ، الذى يُترك إلى اليوم التالى حتى تجلد ويبدأ الصانع فى تقطيع الرءوس وتضاف على رأس للبدن الذى سبق تشكيله فى اليوم السابق ثم يجرد الشكل لتنظيمه وتحديد مواصفاته النهائية ويترك ليجف استعدادا للأحراق .

وتتعدد أشكال الطبول وأحجامها فمنها سبعة أحجام :

١ ـ طبلة صغيرة ربع كوز Robokouz للأطفال لا يتعدى ارتفاعها ١٥ سم ويثبت عليها أحيانا قطعة من الورق أو أى نوع رخيص جداً من الجلود .

٢ ـ طبلة نصف كوز Nesf Kouz يصل ارتفاعها إلى ١٨ سم ويثبت عليها الأنواع الرخيصة من الجلد خاصة بالأطفال .

٣ ـ طبلة كوز Kouz ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٢٠ سم ويثبت عليها أنواع رخيصة من الجلد وهذه أيضا خاصة بالأطفال .

٤ ـ طبلة « آلاتية » Alateya يثبت عليها نوع من الجلد الجيد وغالبا ما يكون جلد ماعز أو بقر ويسمى جلد جبة . يستخدمها الشباب فى الأعياد والأفراح وليالى السمر ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٣٥ سم .

٥ ـ طبلة « تلت Telt » تستخدم للفرق الموسيقية ويصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٠ سم ويثبت عليها نوع من الجلد الجيد .

٦ ـ طبلة فرحية . . يصل ارتفاعها إلى حوالى ٤٥ سم يستخدمها العازفون فى الفرق الموسيقية . يثبت عليها جلد غالى الثمن يسمى جلد سمك / وهو من السمك البياض الذى قد تصل وزن الواحدة منه ٢٥ كيلو جراما .

٧ ـ طبلة « دهلة Dohalla » ويصل ارتفاعها إلى أكثر من ٦٠ سم تستخدم فى حفلات الزار ويشد عليها جلد من النوع السميك ، لكى يتحمل الإيقاعات القوية ـ جلد حيوان ومصدره جلد حمار نافق .

وفى جميع الحالات تسمى قطعة الجلد التى تُشد فوق فوهة الطبلة المتسعة رقمة ، سواء كان نوع الجلد غال أو رخيص . ويزين جسم الطبلة بالطرق المختلفة منها ألوان البويات للطبل الرخيصة الثمن أما بالنسبة للنوع الغالى الثمن فُتزين بالصدف الطبيعى وأحيانا الصناعى .

مناطق إنتاج الفخار
محافظة أسوان

منطقة النوبة :

تمثل النساء فى منطقة النوبة وغيرها الغالبية العظمى من الأيدى العاملة فى صناعة الفخار فى هذ المنطقة وغيرها ، وقد يكون لهذه الظاهرة جذورها التاريخية فقد تميزت النساء فى المناطق البدائية والريفية بممارسة هذه الحرفة . . ويمكن تفسير هذه الظاهرة بالنسبة للنوبه بردها إلى طبيعة المجتمع النوبى حيث تقوم المرأة بدور مهم فى المجتمع الذى ألقى عليها بمسئوليات كثيرا نظرا لغياب الرجل خارج البلاد سعيا وراء الرزق .

أما عن طريقة تشكيل الطينة الفخارية فى النوبة فتتم يدويا وبطريقة البناء بالشرائح واستخدام نوع من الصدف المقعر كتجويف يُشكل فيه الجزء الأسفل من الآنية .

أما عن استخدام الدولاب (العجلة الدوارة) فلم يعرف لدى الخزافات النوبيات بل كان استخدامه مقصورا على الخزافين النازحين من مناطق غير نوبية . ومن أشهر القرى النوبية القديمة فى صناعة الفخار قرية « دهميت » وقرية « أدندان » وللفخار النوبى طُرُز ثابتة فى الشكل والزخرفة وأسلوب موحد فى طريقة الصناعة توارثه الأجيال .

ولكل قرية خزافتها الخاصة التى تمدها بأوانى الطهى وتجهيز العجين الخاص بصناعة الخبز ومن أشهر الخّزافات اللاتى عرفت قبل

تهجير النوبة الخزافة « دارا » « DARA » من أصل زنجى وبلغ نشاطها قمته فى حوالى الخمسينات من القرن الحالى .

محافظة قنــا

تعتبر منطقة قنا من أهم المحافظات إنتاجا للفخار ومن أشهر مراكز الإنتاج فى محافظة قنا منطقة حجازة حيث تختص هذه المنطقة بإنتاج أوانى الطهى الفخارية وتقع جنوب شرق قنا على بعد حوالى ٣٢ كيلو مترا من القصير .

ويعمل سكان هذه المنطقة أساسا فى هذا العمل بل أننا نرى فى كل بيت مصنعا يعمل جميع من فيه فى إنتاج أوانى الطهى الفخارية .. فالرجال يعملون على الدولاب ، والنساء يصنعن الأيادى المطلوب إضافتها للشكل ، كما يشكلن الأوانى اليدوية لعدم قدرتهن على العمل على الدولاب . أما الصبية الصغار فيعملون بنفس مهارة آبائهم ويشتركون فى الإنتاج كما يساعدون فى تحضير الطينات وإلى جانب منطقة حجازة نجد الصنعة تنتشر فى كثير من البيوت فى قنا وضواحيها .

وبهذه الصنعة تشتهر كذلك قرية « دندرة » التى تقع فى شمال قنا . وينتج أحد المصانع هناك أوانى الطهى من الأبرمة والطواجن ونوعا آخر يسمى الزعافة ، وهى تستعمل فى تسوية الفول والعدس فى الفرن ، وإناء يستعمل خصيصا لسلى الزبد وهناك برام آخر كبير يستعمل للطهى عند الأغنياء من أهل البلد . وقد يصل حجمه إلى حد احتواء الذبيحة الكبيرة كاملة . والخامات التى يستعملها أهل الصنعة فى قنا لتشكيل أوانى الطهى الفخارية ليست هى الخامة التى يستعملها أهل الصنعة فى القاهرة .. فكما يشتهر صعيد مصر بأشكال معينة من هذا النوع من الإنتاج يشتهر باستخدامه نوعا معينا من الخامات تجعل هذه الأوانى أكثر مناسبة وأهم هذه الخامات هى الطين « السهمر » وذلك لما لها من خصائص تنفرد بها عن باقى الطينات وهى عطاء المشغول القدرة عل الاحتفاظ بكم من الحرارة تمكنه من إتمام نضج الأطعمة بعيدا عن الفرن على الاحتفاظ بالطعام ساخنا أطول فترة ممكنة ، هذا إلى جانب إعطائه مقاومة للصدمات الحرارية . وتضاف هذه الخامه إلى الطينة الزراعية بنسبة تتراوح من ١ : ١ ومن ١ : ٤ حسب نوعية المنتج ووظيفته .

صناعة الفخار فى أسيوط

كانت مدينة أسيوط مركزا مهما لصناعة الفخار بأنواعه المائلة إلى الحمرة والخاصة بأغراض الزينة ، وتختص بإنتاج هذه النوعيات من الفخار بلاد مجاورة لأسيوط . ولا يعتمد الصناع فى هذه الجهة على دولاب الخزف بل تقوم طريقتهم فى العمل على النحو التالى :

يعمل لكل إناء قالب فخارى مفرغ من الداخل ، ويحرق حتى تتصلب جدرانه ويُثقب فى عدة أماكن متفرقة وتُثبت فى داخله عصا ، يضغط الصانع الطينة المراد تشكيلها على السطح الخارجى للقالب وفى هذه الأثناء يُدير العصا فيدور القالب بدوره فتتخذ الطينة شكل القالب وفى نفس الوقت ينتظم سطحها الخارجى ثم ينفخ الصانع بداخل القالب فيتسرب الهواء من الثقوب التى به فيزيح الطينة الملاصقة للقالب بحيث يمكن فصل الشكل المصنوع عن قالبه . وعلى هذا النحو تُشكل الأجزاء المخلفة لبعض الآنية ثم تُجمع بعد ذلك ويُلحم بعضها ببعض ، ثم تضاف إليها الحليات والزخارف وتطلى الطينة بعد تشكيلها بلون أحمر أو أسود . وعندما يجف الطلاء على الآنية تحفر عليها زخارف وحليات ، وتستخدم فى ذلك آلتان إحداها حادة والأخرى غير حادة .. والزخارف التى يبتكرها الصناع من نوع بديع ، يُعد بعضها خير مثال للزخارف فى أحسن صورها ، وهى تدل أيضا على المهارة الفائقة للصناع وقدرتهم على الابتكار على الرغم من مواردهم المحدودة والآلات والعدد البدائية التى يستعينون بها .

وتكاد أشكال الآنية التى يصنعونها لا تتغير ، فهى منقولة عن أشكال قيمة تتميز بها القوالب . فلا يكاد يطرأ عليها أى تنوع . ولكن يتسع أمام الصانع مجال الابتكار فى الزخارف التى يحفرها على الآنية .

وتُحرق هذه الآنية بعد الإنتهاء من تحليتها بالزخارف وعند خروجها من الفرن تبدو لامعة وبراقة .. وقد انفردت منطقة أسيوط بإنتاج هذا النوع الفريد من الفخار ذى الطابع المميز ولا تزال القطع التى تزخر بها الجمعية الجغرافية المصرية من هذه المنتجات تشهد على ذلك .

فخار الوادى الجديد

تشتهر بلدة القصر فى الوادى الجديد بصناعة الفخار . ويقوم بها مصنع تـوارثـه أسـرة واحدة من مئـات السنين .. وأهـم منتجـاتـه السجاAlssEGGA لنقل الماء .. ويقابل البلاص فى الريف المصرى وهو بيضاوى الشكل ..

اما « راوية العريس » فهى القلة التى تُشارك العريس ليلة زفافه فتغطى فوهتها بكتلة من البخور يتدلى من حوافها عدة أفرع مزينة بالخرز الملون » .

ســـــيناء

إذا تحدثنا عن الفخار الشعبى فى سيناء ، نجد أن جميع الأوانى المستعملة مصنعة نصف آليا ، أى بطريقة الدولاب . ومعظم هذه الأوانى من الفخار الأسود ، وقلِة من الفخار الأبيض . ويقوم بهذه الحرفة مصنعان : أحدهما فى العريش والآخر فى بيت الحصين ..

ويُجلب الطمى من المناطق الساحلية المجاورة . حيث جذبتها السيول ، لتتراكم هناك ، ثم تنقل للمناشر لتجف ، ثم توضع فى أحواض وتخلط بالماء فى شكل روية وتنقى من الرمل والحصى بغرابيل

خاصة ، وتشكل الطينة عقب الجفاف النسبى بالدواليب التى تدار بالأرجل . ثم ترص على الأرض حتى تجف بدرجة مناسبة وتحرق فى أفران وقودها عيدان الحطب . وتبقى المنتجات داخل الفرن ثمانية أيام فى الشتاء وخمسة أيام فى الصيف .

ويمتاز فخار سيناء بلونه الأسود الذى يكتسبه من دخان المازوت الذى يشعلونه فى أوان توضع داخل الأفران حيث إنه لا يوجد طمى أسود . وأشكال الفخار فى سيناء عبارة عن « البرجسية الكبيرة والصغيرة » لحفظ الزبد ، (الجرة والعجانة) لنقل الماء ، (البوشة) لحفظ اللبن ، (الكشكولة) لعجن الدقيق ، « الذبدية » لتناول الطعام له يد . وهناك إناء خاص من الفخار لصحن البن له يد من الخشب و(الإبريق) لشرب الماء .

التشـــــكيل

هو أول الطرق التى عرفها الإنسان منذ فجر التاريخ والمقصود بها الطريقة التى يستعمل فيها الانسان يده دون الاستعانة بآلات خاصة تساعده على التشكيل وذلك لدقته فى التشكيل . وحتى الآن تقوم النساء بهذه العملية يدويا ، وبخاصة فى الأماكن التى لايوجد بها الدولاب وتستعين السيدات بقرصة مستديرة فى عملية التشكيل .

وفى مرحلة حضارية تالية للتشكيل اليدوى للفخار استخدم الإنسان الدولاب . والدولاب ، « عجلة التشكيل » ويعد من أقدم الوسائل التى عرفها الإنسان فى تشكيل الفخار . إلا أنه غير معروف على وجه التحديد زمان ومكان نشأته ويعتقد البعض الآخر أن الدولاب نشأ فى الشرق الأدنى حوالى ثلاثة آلاف عام قبل الميلاد وإستغرق وصول فكرته إلى مصر والبقاع المحيطة إلى أكثر من ألف عام . وتعتمد عملية التشكيل على الدولاب على يد الإنسان ولمسات أصابعه العشرة للقطعة والتى تتمثل فيها كل أحاسيسه وهو نوعان :

— **النوع الأول** : دولاب القدم : عبارة عن قرصين مثبتين فى عامود القرص الأسفل من الخشب ويبلغ قطره حوالى ١٢٠ سم ويتم تحريكه بالقدم . أما القرص الأعلى فهو الذى يستخدم للتشكيل عليه ويصنع من المعدن ويبلغ قطره حوالى ٢٥ سم .

— **النوع الثانى** : الدولاب الآلى : هو الدولاب الذى يدور بواسطة موتور خاص . ويفضل الفنانون عليه الدولاب الذى يدار بالقدم . إذ أن عملية التشكيل تكون أكثر حساسية عندما تشارك أعضاء جسم الإنسان ـ قدمه ويده وعيناه وحواسه - فى عملية التشكيل ، وما ينتج عن ذلك من توافق يؤدى إلى قدر كبير من الإبداع .

ونرى فى مصر ظاهرة غريبة فى تركيب الدولاب نفسه إذ أن العمود المثبت به القرصان الآعلى والأسفل يكون مائلا إلى الأمام بنسبة تقترب من ٢٥ إلى ٣٠ درجة . . وبمناقشة أهل الصنعة فى هذه المناطق عن أسباب استخدامهم لهذا النوع المائل من الدولاب كانت إجابتهم أن هذا الميل (ميل القرص) يساعد على مضاعفة السرعة لأنه يتفق مع (الميل) الانحناء البسيط الذى يكون عليه جسم الإنسان فى حالة الجلوس لفترات طويلة ، ونظرا لأن هذه الحرفة تضطر الصانع إلى الجلوس لمدة طويلة قد تصل إلى عشرة ساعات يوميا ؛ لذلك كان من المنطقى أن يوجد هذا الميل الذى يريح إلى حد بعيد الصانع فى جلسته أثناء ممارسته العمل .

الأفـــران

أفران الوجه القبلى أغلبها مستديرة ترص فى قاعها الآنية ثم يوضع الوقود من فوقها ويشعل دون إغلاق فتحة الفرن ويوالى أحد الصناع تغذية النار بحطب البوص عدة ساعات ، ثم تسد فتحة الفرن حتى تستوى درجة الحرارة فى جميع أجزاء الفرن العلوية منها والسفلية .

وإذا تحدثنا عن طريقة تسوية الأوانى الفخارية فى النوبة القديمة ، نجدها تتم على الطريقة البدائية التى استخدمت فى أماكن كثيرة من العالم ، والتى ما زالت تستخدم حتى الآن . وتتلخص هذه الطريقة فى عمل حفرة قليلة العمق فى الأرض إلى أسفل . أما فى النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسفل . أما فى النوبة الجديدة فيستخدم الخزافون النازجون من المناطق القريبة من أسوان كإدفو وإسنا وقنا ، أفرانا مبنية بالطوب ومقسمة إلى غرفتين : غرفة للوقود تعلوها غرفة لرص الأوعية الفخارية .

الطـــلاءات

تختلف طرق الطلاء من مكان إلى آخر ، فنجد طريقة الصقل فى منطقة النوبة تتم على النحو التالى : بعد التشكيل والتجفيف والحرق ، تصقل الأوانى بغرض إكسابها سطحا لامعا قليل المسامية إلى حد ما . ويتم الصقل بعد أن تدهن بثمرة نبات الخروع - بعد تفتيتها والقرطم ، ويسمى هذا الخليط « تولتى » . وأحيانا يستخدم البيض النيىء المخلوط بالعسل الأسود ، وتسمى هذه العملية بالجاويةAL Cawyah وهى ما تعرف فى ريف الوجه البحرى بعملية التعتيق وتتم العملية لغرضين :

أولا : إكساب الأوانى أقل مسامية ممكنة :

ثانيا : منع التصاق الطعام بالإناء أثناء الطهى .

والطلاءات الزجاجية تسد مسام الأوانى فتمنعها من ترشيح السوائل ، وفوق ذلك تكسبها نعومة ورونقا . أما عن عملية الصقل فى منطقة قنا فهى تختلف عنها فى النوبة . فبعد التشكيل والتجفيف والحرق تصقل الأوانى بغرض إكسابها سطحا لامعا وقليل المسامية إلى حد ما ويتم الصقل بعد أن تدهن الأوانى بمعلق من المغرة الحمراء



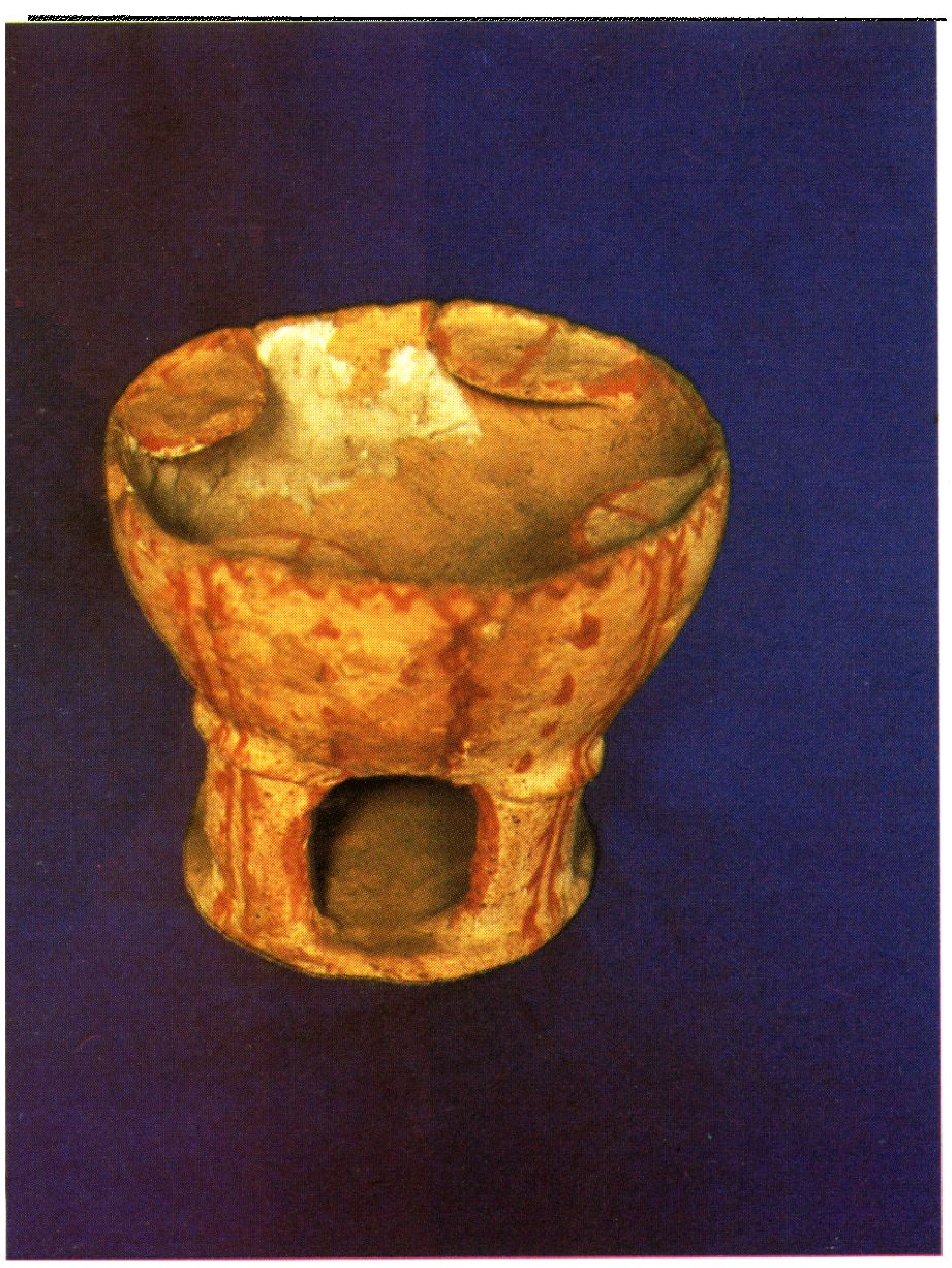
قلة السبوع



قلة السبوع مزخرفة بالألوان

أوان فخارية للبخور من متحف مركز الفنون الشعبية بالقاهرة





« الهماتيت » وبزيت الطعام وذلك بإعطائها طبقات من هذا المعلق ، وتتم هذه العملية بعد جفاف المشغولات وقبل عملية الحرق .

هذا وتختلف طريقة الطلاء فى منطقة الفواخير بمصر عن هذه الطرق ، فهم يعتمدون على الطلاءات الزجاجية وهى مواد تحضر على شكل مسحوق يخلط بالماء وتطلى به الأوانى التى أحرقت إحراقا أوليا ، ومن طبيعة هذه الطلاءات الانصهار تحت تأثير الحرارة فتكون طبقة زجاجية رقيقة متحدة .

المنتج الشعبى فى مصر القديمة :

شهد القرن العشرون مرحلة تحول كبرى فى مسار الدراسات الفلكلورية عندما تلاقت دعوة العلماء والباحثين فى الشرق الأوروبى وغربه ، إلى الاهتمام بدور الثقافة المادية على اعتبار أنها تمثل هى الأخرى ركناً حيويا ومهماً فى النتاج الثقافى للجماعة الشعبية . والشىء المؤكد أن هذا التحول الحقيقى لم يأت من فراغ ، كما وأنه لم يظهر هكذا من قبيل المصادفة ، وإنما جاء بعد أن تبين أن هذا الجانب الابداعى الملموس يحمل الكثير من المضامين والدلالات والمقومات الثقافية التى يمكن الاعتماد عليها عند التصدى أو الخوض فى مجال الدراسات الشعبية ، هذا فضلا عما يضمه بين ثناياه من جذور الخبرات والممارسات والأعراف والتقاليد المصاحبة له ، والمرتبطة به .

والجدير بالإشارة أن فنون التشكيل الشعبى والصناعات والحرف الشعبية إنما ينظر إليها على إنها تمثل العصب الرئيسى والأساس الجوهرى بالنسبة للثقافة المادية .

فالكثير من هذه الحرف تضرب بجذورها فى عمق الزمن لآلاف السنين ، تتحرك على أرضية واسعة وهى تتابع رحلتها بكل المرونة والحيوية ، تواجه استمراراً حضاريا يضم قيما وعقائد لاحصر لها تتلاقى وتتفاعل ، وتؤثر وتتأثر تختزن من الدلالات والرموز والمعارف ، والعقائد ، الشىء الكثير ولعل أشغال الفخار والخشب والنسجيات والمعادن وغيرها خير شاهد وخير دليل على مجمع القول .

فإذا ما تناولنا الفخار ، موضوع الحديث ، نجد أنه من الصناعات العريقة التى توصل إليها الانسان البدائى خلال العصر الحجرى الحديث ، وهو يمثل أحد المظاهر المادية الأصيلة فى التراث الشعبى التشكيلى . وقد عاش منذ هذا التاريخ سلسلة زمنية موصولة الحلقات ، يصاحبها كم متنوع من أنماط الإنتاج وأشكاله وأحجامه ، وهو تنوع أضفته وظائف الحاجة والاستخدام المطلوبة والخصائص والظروف التاريخية والجغرافية والاجتماعية لكل مرحلة مربها ، بل لقد أصبح الفخار يساعد العلماء على التأريخ وتحديد مراحل التطور فى الحضارة وعقد المقارنات بين الحضارة المصرية وغيرها من الحضارات للأمم المتاخمة لوادى النيل .

والفخار الشعبى هو صاحب ثقافة فطرية عريضة يكتنز فى داخله ميراثا متصلا ومكتسبا من الممارسة والتجويد والفهم المستمر للخامة ، يعبر عن روح الجماعة وعن الذوق الشعبى والقيم الجمالية الشعبية لأنه يحرص فى النهاية على أن يلقى استجابة لدى جمهور الشعب الذين هم مستهلكو إنتاجه الفنى فى النهاية .

وقد بلغ إنتاجه فى مراحل كثيرة شأوا كبيراً وصل إلى درجة عالية من النضج الفنى وتظهر مهارة الفخارى وقدراته حين يستخدم خامة رخيصة ثم ينطلق بها فى تعبير حر مباشر فى الأحجام ، ثم يبدأ رحلة أخرى مع هذه المنتجات حين يضفى عليها طابعا زخرفيا من إبداعه وخياله الخصب ، وتقاليده الموروثة . لقد توفر لدى الفخار الشعبى سيل هائل من الرموز والأشكال والوحدات الزخرفية التراثية مثل :

الدوائر والمثلثات والأشكال الرباعية (مربع - مستطيل - معين) والخطوط العرضية والطولية والمتقاطعة والمتعرجة والزوايا وأشكال الحيوان والطيور والنبات وغيرها ، استطاع الفخارى أن يستغلها ويوظفها بمهارة واقتدار فى معظم إنتاجه . وإذا ما أخذنا أى شريحة من هذا الإنتاج وأمعنا النظر فيها فلسوف نجد أن الفخارى يميل أولا إلى استخدام الدوائر والخطوط الرأسية والمثلثات إلى الوحدات النباتية من الزهور أو الكائن الحى (طيور - حيوانات) ثم يشغل بعض المساحات الفراغية بعبارات خطبة (الحب - الدعاء - الحِكَم - الأمثال - العبارات الدينية والتقليدية) .

يتم كل ذلك فى نسق هندسى متزن بالغ المرونة والطواعية وإحكام ذكى جميل ومن النماذج الفخارية التى تتسم بالقيمة الفنية شبابيك القلل . هذا الجزء المهم فى قُلة الشرب الذى يفصل بين الجسد والرقبة إلى جانب وظيفته الحيوية المهمة وهى ترشيح الماء وحفظ الموجود منه داخل القُلة من الأتربة والحشرات وتنظيم عملية الملء ، وتدفق الماء عند الشرب ، أيضا له وظيفة جمالية ؛ لأن هذا المنتج المحدود على الرغم من بساطته إلا أن لمسات الفخارى الجمالية قد ظهرت فيه بوضوح حين استخدم فى تشكيله فنون زخرفة الأرابيسك والخط الكوفى بنوعية المبسوط والمكور ورسوما أدق ووحدات الطيور من النسور والحمام والبط والعصافير وكلا منها داخل وحدة زخرفية وكلها جاءت مرورا بالعصور الإسلامية .

لقد استطاع الفخار وغيره من الحرف الشعبيةالعريقة أن يشد انتباه وأنظار الفنان التشكيلى الأكاديمى ، حين وجد فيها نبعا هائلا حافلا بالقيم والدلالات والعناصر الفنية والجمالية والثقافية ، وزيادة على ذلك فهى صادرة أصلا من أرضه وبيئته ومجتمعه ومن ثم فقد تمكن ، وهو الإنسان الدارس لأصول الفن وتاريخه ، والدارس لفلسفة الجمال والذى يملك التقنية الفنية ، من أن يستغل الكثير من المفردات الشعبية ويوظفها على أسس علمية قومية ثم يستحدث منها أشكالا وصيغاً وتراكيب جديدة ، يصب فيها من مشاعره خياله وإنسانيته ورؤيته الداخلية ،فضلا عن إنها تتسم فى الوقت نفسه بالحداثة والتميز والخصوصية .

وهكذا وجدنا من الفنانين الأكاديميين من يستخدم أسلوب التفريغ أو التخريم فى إبتكار أشكال وأنواع من آنية الزينة مثلا ، وهذا الأسلوب ـ كما نعلم ـ هو تطوير أساسا لطراز عربى إسلامى من المشربيات التى كانت قائمة على خرط الخشب ، والتى استطاع الفخارى الشعبى أن يوظفها فى إعداد شبابيك القلل .

لقد أثمرت الدعوة إلى ربط الفن بالحياة كما استطاعت الثورة الاجتماعية فى بداية النصف الثانى من هذا القرن أن تستقطب عددا لا بأس به من الفنانين التشكيليين الأكاديميين إلى الاتجاه ناحية التراث الشعبى واستلهامه وجعله الأرضية الأساسية فى الكثير من إبداعاتهم وإنتاجهم ، حتى وإن ظل هذا الفن الأكاديمى هو من الصفوة القليلة المحدودة .





من رسوم تسجل الحياة فى مصر فى القرن التاسع عشر



الوحدات الزخرفية فى

« النوبة القديمة »

بقلم : الأستاذ جودت عبد الحميد يوسف





على امتداد ثلاثمائة وعشرين كيلو مترا جنوبى خزان أسوان ، كان النوبيون يعيشون فى أعداد من المنازل تؤلف النجوع ، ومن مجموعها تكونت قراها ، مقسمة فيما بينها إلى مناطق ثلاث ، فى شريط ضيق من الأرض على ضفتى النيل .. الكنوز فى الشمال .. والعرب فى الوسط .. والفديجة فى الجنوب .

لم تكن بين هذه المناطق الثلاث حدود أو فواصل طبيعية أو صناعية ، إنما كانت الحدود بينها تراث كل منطقة منها .. لغتها .. عمارتها .. زخارفها .. عاداتها وتقاليدها ومختلف فنونها . لكنها رغم تميز كل منطقة منها وخصوصية كل فن من فنونها ، جمعت روحا واحدة وكونت مذاقا فريدا .. لكل النوبة .

تأثرت أرض النوبة وعمارتها ببناء خزان أسوان ، حين غرقت الأرض بكل ما عليها من تراث .. فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، وما لبثت التعلية الأولى للخزان أن أغرقت ما تم بناؤه فى منطقتى الكنوز والعرب فغرقت أرضهما ، فأعيد البناء وأعيدت الزخرفة ، ثم جاءت التعلية الثانية للخزان لتعاود إغراق أرض النوبة كاملة بكل ما عليها من عمارة وزخرفة جديدة باستثناء القرى الأربع الجنوبية من أرض الفديجة .. التى بقى فيها مئات من منازلها القديمة .

لهذا لم تكن العمارة التى رأيناها قبل التهجير غير عمارة وزخرفة حديثة ، ظهرت مع إعادة البناء بعد عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة بعد الألف . ولا نملك أى مرجع أو تسجيل يدلنا على أشكال عمارتها وزخرفتها التى كانت قبل هذا التاريخ .

وبعد انتقال أهلها إلى « كوم أمبو » فى أكبر عملية تهجير عرفتها البشرية .. وتحويل مجرى النيل .. واكتمال بناء جسم السد العالى .. أخذت أرضها بكل ما تحمل من تراث معمارى وزخرفى فى الاختفاء تدريجيا تحت مياه أكبر بحيرة صناعية فى العالم ، ومنذ عام أربعة وستين وتسعمائة بعد الألف أصبح اسمها« النوبة القديمة » .

وكان النوبيون يتكلمون العربية وإلى جوارها كانت هناك لغتان أخريان ، لغة للكنوز فى الشمال ولغة للفديجة فى الجنوب أما العرب فى الوسط فلم يتأثروا بأى لغة منهما وظلوا يتحدثون العربية وحدها .

كانت اللغتان تشتركان فى شىء واحد ، إنهما لغتان منطوقتان فقط ، ولا أبجدية لهما .

أما فى الفنون التشكيلية ، فقد تأثرت المنطقة الجنوبية « الفديجة » بفنون المنطقتين شمالها « الكنوز » و « العرب » فجمعت أهم الخطوط العريضة من أسلوبيهما فى الزخرفة .

كانت منطقة الكنوز تتميز باستخدام الوحدات البارزة والغائرة فى زخرفة جانبى مداخل البيوت وأعلاها .. أما المنطقة الوسطى « العرب » فكانت تتميز بالمسطح الواحد لكل واجهات منازلها مع تكرار رسوم وحداتها الزخرفية بلون واحد هو اللون الأبيض .

وحينما أخذت المنطقة الجنوبية « الفديجة » من هذين الأسلوبين كانت زخرفتها تضم الوحدات البارزة والغائرة ، والمرسومة بلون واحد أيضا .

كان البيت النوبى متحفا حضاريا يجمع مختلف الفنون ، العمارة بكل أسسها ومقوماتها ، ثم الزخرفة الخارجية والداخلية ؛ لهذا فإن الحديث عن الوحدات الزخرفية فى « النوبة القديمة » لا يحتمل مبدأ التعميم ، فكل منطقة من مناطقها ، مدرسة فنية قائمة بذاتها تعمل كل عناصر التميز والخصوصية ويزداد هذا التميز وتتركز هذه الخصوصية وصولا من القرية إلى النجع ، فإلى البيت . . فلا بيت فى النوبة القديمة كلها يقارب أو يشبه بيتا آخر ، لا فى الموقع ولا فى التخطيط ، حتى زخرفة الواجهات والمداخل . فلا واجهة ولا مدخل يماثل الآخر ، حتى وإن نفذت واجهتان بيد بناء واحد أو زخرفت واجهتان بيد فنان واحد ، ربما كانت الوحدة الزخرفية واحدة فى موضوعها أو مسماها « شجرة نخيل » على سبيل المثال ، لكن لا بد من اختلاف بينها فى أسلوب التعبير أو خطوط التنفيذ . . تلك كانت الخصوصية . . وذلك كان التميز ، لهذا فإن ما نعرضه اليوم من نماذج للوحدات الزخرفية منها لا يمثل « النوبة القديمة » كلها ، وإنما هى نماذج سجلتها آلة التصوير وعبرت عنها الكلمات ، من قرى ثلاث اختيرت كل واحدة منها من منطقة من مناطق « النوبة القديمة » الثلاث :

دهميت من منطقة الكنوز .
والسبوع من منطقة العرب .
وأدندان من منطقة الفديجة .

وعموما فقد اشتركت كل الأساليب الفنية للمناطق الثلاث فى عمارة النوبة القديمة وزخرفتها فى أن أبنيتها قد أقيمت من دور واحد فقط وأن مكوناتها الأساسية كانت من الخامات المحلية المتوافرة من الأحجار والطمى ومن جذوع النخيل وسعفه والأكاسيد الطبيعية فى التلوين مع قلة استخدام الأخشاب . وتشترك جميعها أيضا فى لصق أطباق من الصينى على واجهات المنازل تعبيرا صريحا عن كرم النوبيين ومضيافيتهم ، تختلف أعدادها على كل بوابة من بواباتها وتعتبر جزءا من التكوين والتشكيل الفنى للواجهة أو البوابة .

ودهميت التى اختيرت من منطقة الكنوز هى ثانى قرية من قراها ، كان تأثرها شديدا مع كل منطقة الكنوز ببناء الخزان وتعلياته المتعددة باختفاء أرضها الصالحة للزراعة ، فتوفر الوقت الكافى للإبداع الفنى التشكيلى . . فكان اهتمامهم بهذه الفنون وبراعتهم فى مجالها حتى أصبحت أرض الكنوز أكثر مناطقها الثلاث ثراء فى هذا الجانب .

وكان أهم ما يميز زخارف بواباتها ، تطبيق نظرية التماثل فى التشكيل وفى تكرار الوحدات على جانبى المداخل ، كما أن اختفاء النبات والنخيل أو قلته قد أدى إلى كثرة استخدام وحدات زخرفية تمثلها رسمت فى الزخرفة الجدارية لمنطقة الكنوز هذه .

●● تبدو فى الصور بوابة منزل من دهميت تم بناؤه قبل مرحلة التهجير مباشرة ، تتميز بالصرحية والبساطة وقلة نوعية الوحدات المستخدمة فى زخرفتها ،وتتأثر بخطوط عمارة « البابلون » المستخدمة فى المعابد المصرية القديمة ، وترتفع إلى ضعف ارتفاع السور المحيط بالمنزل .

يتكون كل جانب من جانبى البوابة من عمود يبرز بوضوح عن مستوى سور المنزل ، تمت زخرفة ثلثه الأوسط بتكرار للوحدات الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا . . الغائرة ، وأضيف إليه من أعلى ومن جهة الخارج ، وحتى الثلث الأعلى من السور إضافة تحمل وحدة واحدة طولية من نصف الأسطوانة المجسمةوالتى تصل فى مجموعها إلى ثلثى العمود تقريبا .

اما المدخل وهو باب خشبى فيعلوه عقد دائرى يتوسطه طبق واحد من أطباق الصينى ثم حلية مستعرضة مستقيمة يعلوها مستطيل يبرز قليلا عن مستوى عقد البوابة تتوسطها دائرة غائرة فوقها قوس بارز ، وعلى كل جانب من جانبيها معين غائر .

أما الزخرفة العلوية فهو خط بارز على الجانبين ، يتراجع قليلا فى جزء البوابة ، يعلوه مثلثات مجسمة أفقية من قوالب اللبن ، وفوق كل جانب عروستان وفوق المدخل عروسة واحدة من العرائس المجسمة المربعة الشكل من الطوب اللبن ، سقطت إحداها وبقيت ثلاثة منها ناقصة التكوين بينما ظلت الأولى كاملة . ويلاحظ خلو سور المنزل من أى زخارف مجسمة بأعلاه .

لقد اكتفى الفنان النوبى بإبداعه الفنى فى هذا المدخل الذى تلعب فيه مساحات الظل الناتجة عن تنوع واختلاف مستوياته مما جعل هذه البوابة عملا فنيا متغير الشكل والتكوين بفعل هذه المساحات مع الظل مع كل ساعة من ساعات النهار حتى غروب الشمس فى دهميت .

●● تبدو فى الصور بوابة منزل من دهميت تم بناءوه بالفعل وقبل البدء فى استكمال كسوته بالطبقة الطينية الخارجية . . جدت أنباء التهجير . . فتوقفت أعمال زخرفتها وبمرور الوقت أخذت تتساقط أجزاء من مكوناتها .

والبوابة كما تبدو على مسطح واحد يتوسطها المدخل وحوله إطار بسيط يخلو من أى زخرفة ، يجاوره خط رأسى من الوحدات الهندسية من المعينات والمثلثات المنفرجة الزوايا ، يعلوه مستطيل يتجه إلى الداخل بعرض يصل إلى ما قبل محور المدخل ، يتألف من صفين متقابلين من المعينات وحولها المثلثات الغائرة فيما يشبه المشربية أيضا .

أما الزخرفة العلوية للبوابة فتتكون من خط مستقيم من الطوب اللبن يبرز قليلا عن مستوى البوابة يعلوه خط من المثلثات البارزة المجسمة من الطوب اللبن أيضا . يعلوهما على كل جانب عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن سقطت معظم مكونات الأولى وبقيت غالبية مكونات الثانية .

هذه البوابة تعتبر نموذجا نادرا يوضح أسلوب البناء النوبى فى استخدامه للخامات المتوافرة فى المكان . . من الأحجار والطمى الذى يصنع منه الطوب اللبن ، والذى يعتبر العامل الأساسى فى تشكيل البوابات التى تتركز فيها الزخارف البارزة والغائرة .



جلسة ... وحديث فى بيت نوبى ويرى الأطباق والحصير من سعف النخيل

أيضا .. لا يمكن لنا أن نتخيل الشكل النهائى لهذه البوابة لو قدر لها أن تكتمل ، وكم كان عدد أطباق الصينى التى كانت ستكمل تكوين زخرفتها .. فالفنان النوبى فى « دهميت » لم يكن قد فكر بعد فى وضع لمساته الأخيرة فى استكمال هذا العمل بإبداعاته الخلاقة والمتميزة .

●● تبدو فى الصور مدخل منزل من دهميت يتميز بتعدد مستوياته ، فهو يرتفع عن مستوى الطريق أمامه بتسع درجات تؤدى إلى مستويين من المصاطب ذات الأسوار المنخفضة التى بنيت كلها من الأحجار وكسيت بالطمى .

تعتبر هذه البوابة من أجمل بوابات المنازل فى النوبة بأسرها رغم بساطة تكوينها وزخرفتها ، فقد بنيت على نفس مستوى مسطح أسوار المنزل ، وتكونت من مدخل قائم الزوايا تحيط به وتعلوه زخرفة متكررة لا يستخدم فيها غير وحدة المثلث المتساوى الأضلاع الغائر والمشكل من الطوب اللبن فى تكرار بديع على شكل خطوط أفقية من المثلثات المتعاكسة أدت فى النهاية إلى تكوين يشابه « المشربية » تكون من مائة واثنين وثمانين مثلثا غائرا .

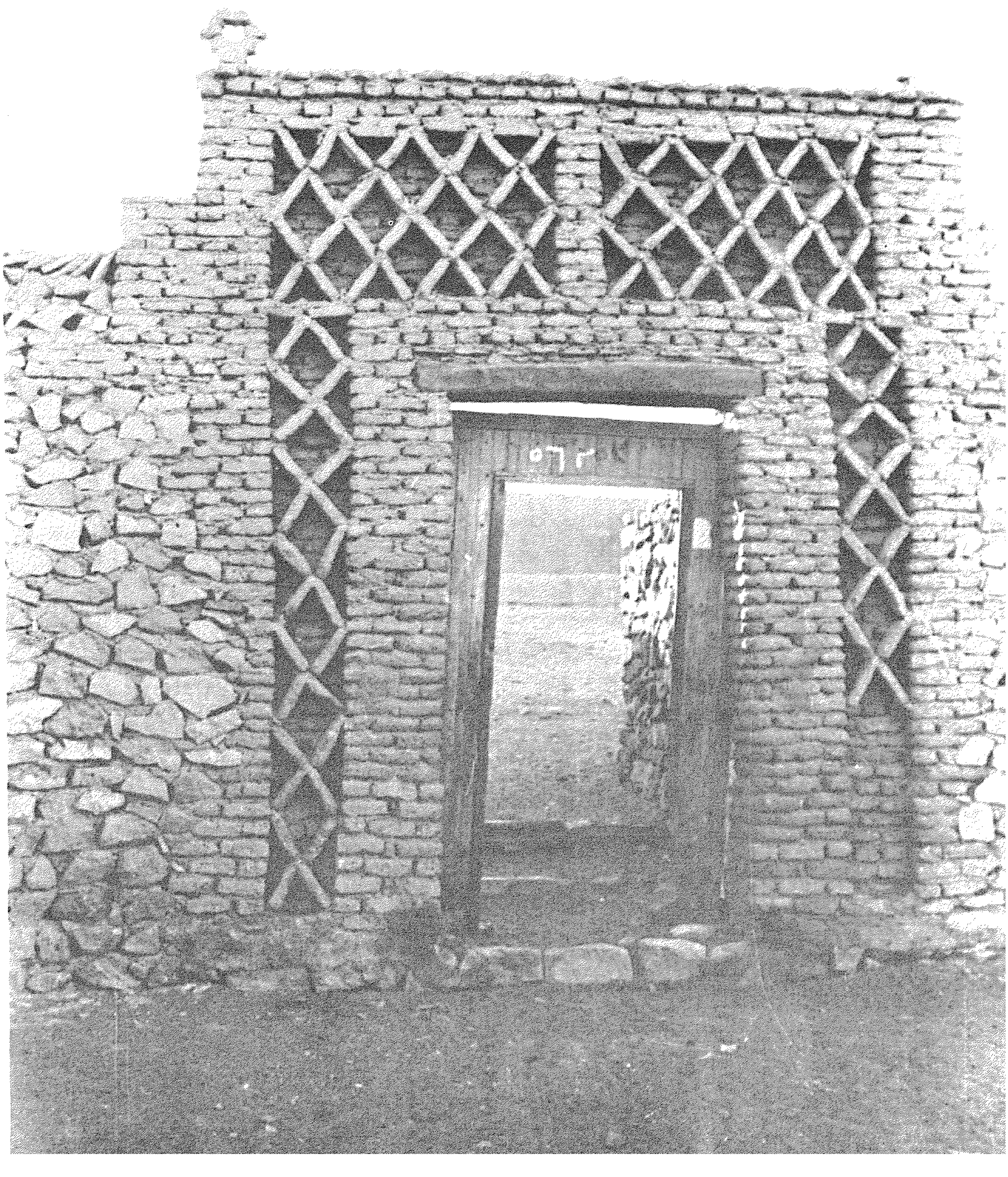
الخطوط الرئيسية للبوابة مأخوذة من شكل « البايلون » المستخدم فى المعابد الفرعونية القديمة ويتضح ذلك من جانبيها المرتفعين عن السور غير أنه يوجد أعلى جانبى المدخل بروازان طوليان ينزلان من أعلاها ثبت على كل منهما فى أعلاه وأسفله طبق من الصينى غير ثلاثة أطباق أخرى أصغر حجما ثبتت فوق المدخل مباشرة أما الطبق الثامن من مجموعة الأطباق فقد ثبت أعلى منتصف البوابة .

الخط العلوى للبوابة يتكون من جزأين يبرز الأول قليلا عن مستوى البوابة والثانى أكثر بروزا ويتألف كل منهما من مجموعة من المثلثات البارزة من الطوب اللبن ويعلوهما ثلاث عرائس مجسمة من الطوب اللبن مربعة الزوايا ظلت اثنتان كاملتين وبقيت آثار الثالثة .

أما زخرفة أعلى سور المنزل فقد شكلت من الطوب لصف من المثلثات المفرغة استكمالا لفكرة استخدام وحدة واحدة فى هذه البوابة .. هى وحدة المثلث .. وبها استطاع الفنان النوبى أن يستعرض مهارته الفائقة ليبدع هذا العمل البالغ الرقة .. الشديد التنوع فى ذات الوقت ، ويرجع جمال هذه الواجهة إلى عفوية الفنان النوبى فى تنفيذ هذه المشربية التلقائية .

●● **تبدو فى الصور بوابة تحتل جزءا كبيرا من واجهة منزل من قرية دهميت** وكانت فى مستوى ارتفاع سوره . المدخل يرتفع درجتين عن منسوب الطريق وعلى جانبيه عمودان بارزان عريضان يتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية متجاورة تنوعت فيها الوحدات ، الخطان الأول والثالث متماثلان ويضم كل منهما وحدات غائرة مركبة من مثلثات ومعينات ووحدة نصف الأسطوانة القصيرة والطويلة ، أما

مدخل أحد المنازل . . من منطقة دهميت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة



مدخل من منطقة دهميت وترى العرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواجهة







مدخل مرتفع لمنزل
فى منطقة دهميت
(النوبة القديمة)

●● تبدو فى الصور بوابة بيضاء اللون بنيت على الزاوية اليسرى لمنزل من قرية دهميت ، تتميز بتنوع مكوناتها رغم صغر حجمها ، ويرتفع مدخلها بدرجتين عن منسوب الطريق .

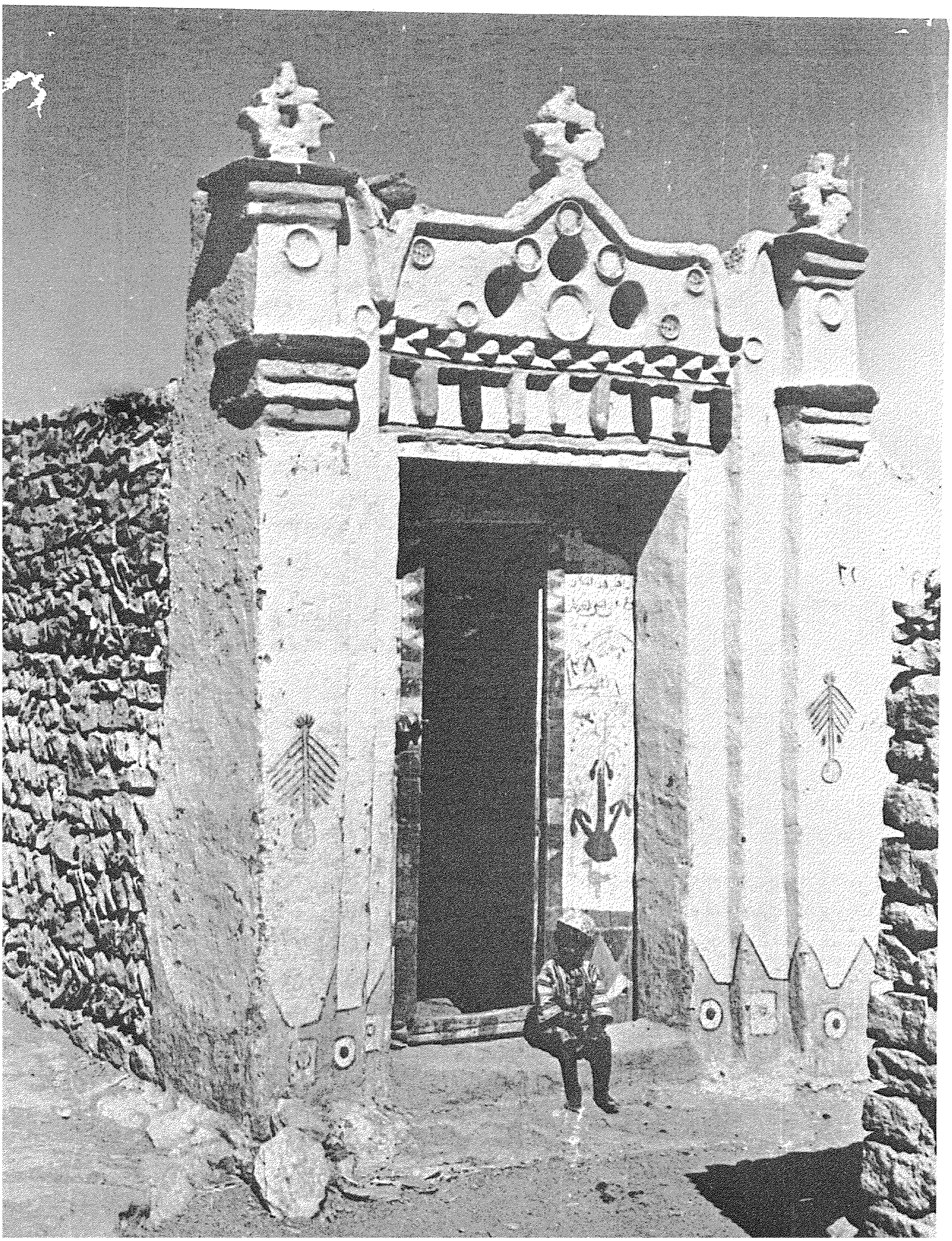
يتكون كل جانب من جانبى المدخل من ثلاث مستويات متدرجة تنتهى بعمود يرتفع بارتفاع البوابة يضم كل منهما تاجين أولهما فى ارتفاع أعلى السور ويتكون من أربعة إطارات متدرجة ملونة بأكاسيد طبيعية وبلون الزهرة ثم تاج آخر بأعلى العمود يتكون من ثلاثة إطارات متدرجة لونت بنفس الأسلوب .

أعلى المدخل تسع وحدات بارزة تشبه المقرنصات البسيطة لونت بنفس الألوان السابقة يعلوها صف من المثلثات البارزة ثم مساحة على مستوى رءوس المثلثات تضم ثلاث دوائر مفرغة يعلوها إطار ذى منحنيات عدة تنتهى بعقد فى المنتصف . وعلى تاج كل عمود وفوق عقد المنتصف عروسة مجسمة من الطوب اللبن مربعة الشكل .

أما مجموعة الأطباق الصينية فتتألف من اثنى عشر طبقا من أطباق الصينى مختلفة الأقطار .



مدخل من منطقة دهميت وترى العرائس المصنوعة من الطوب أعلى الواجهة



ومما يلفت الانتباه فى هذه البوابة وحدة النخيل المثمرة التى رسمت بالألوان فى منتصف كل عمود تقريبا ، وتتكون من دائرة يخرج منها الجذع ويتوازى سعفها إلى أسفل فى شكل المعين . كما رسمت وحدة تضم ثلاثا من أشجار الدوم متجمعة .

أما أسفل البوابة فقد زخرفت بمجموعة من المثلثات على زوايا الأعمدة المتدرجة حددت بلون الزهرة . . وطليت بالأكاسيد وتخللتها مجموعة من الدوائر والمستطيلات ويتضح من تكوين حائط المنزل على الطريق المجاور أسلوب بناء الحائط ودقة تجميعه من قطع الأحجار الصغيرة والتى تركت عارية دون تكسية بالطين خلافا للواجهة الأمامية للمنزل .

وقد اهتم الفنان النوبى فى تشكيله لهذه البوابة على استخلاص عناصر معمارية متميزة كانت وحداتها قليلة الانتشار فى النوبة ، عكست ثراء فنيا واضحا ، وظلت محتفظة بجمالها ورونقها حتى آخر أيامها قبل التهجير .

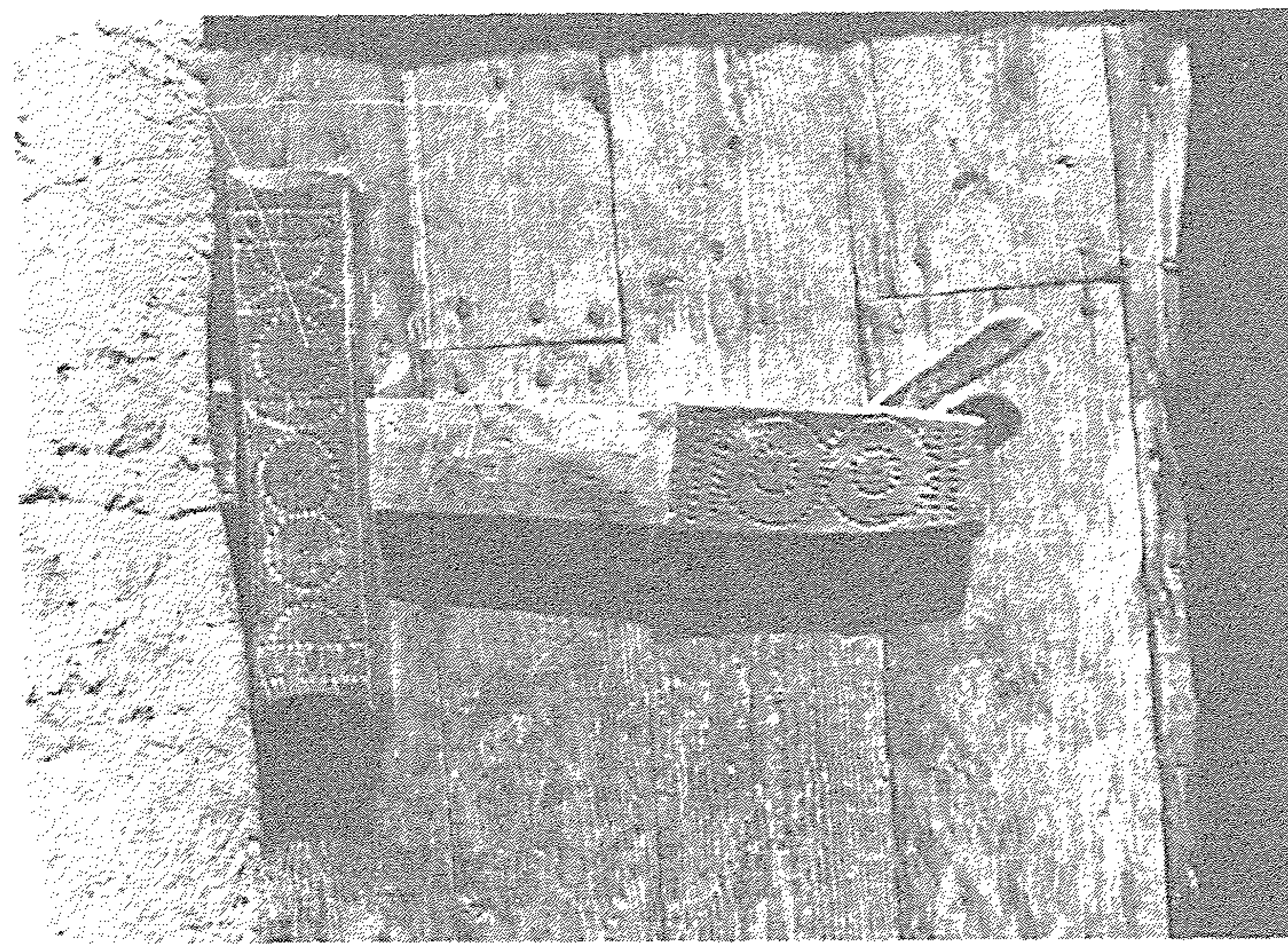
●● تبدو فى الصور مدخل منزل من قرية دهميت يرتفع عن منسوب الطريق بسبع درجات وله مستوى ممتد لمصطبة جهة اليمين ، ومستويان من المصاطب جهة اليسار ، وتميزت خطوط درجات مدخله بالانسيابية ، ويلاحظ وجود درجتين صغيرتين تقاربان منتصف الدرجة الأولى للسلم أضيفتا لمعاونة الأطفال والشيوخ فى الصعود للمنزل .

أما البوابة التى طليت بكاملها مع الحوائط باللون الأبيض فيتكون كل جانب من جانبيها من عمود يتوسطه خط رأسى من وحدات هندسية غائرة متكررة من مثلثات ومعينات وبعض وحدات مربعة غائرة .

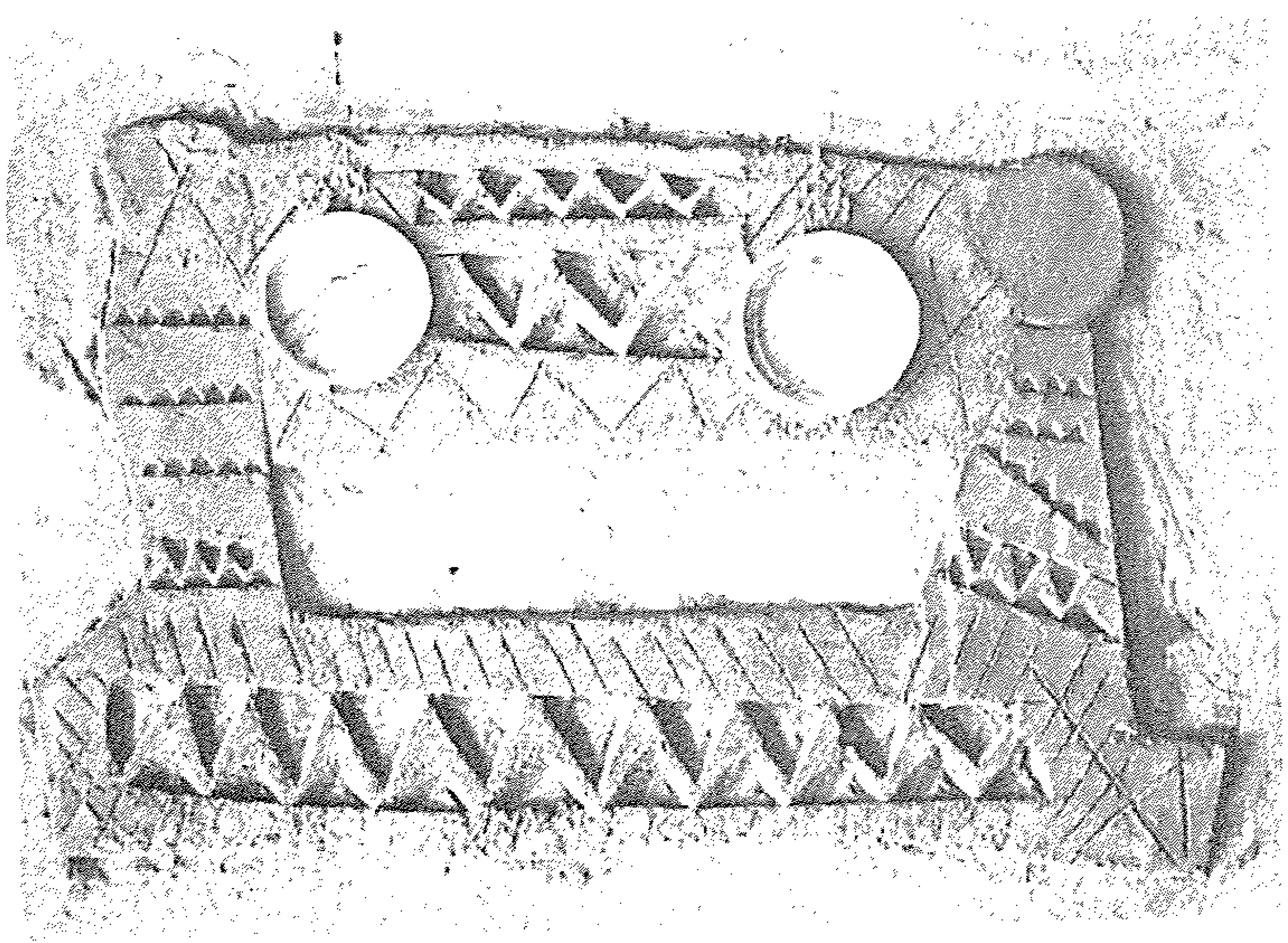
المدخل وهو مستطيل الشكل يعلوه قوس تحته مستطيلان طوليان مفرغان ثم معينان مفرغان أيضا . ويتوسط أعلى القوس عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن . ويتدرج القوس بثلاث درجات إلى أعلى أعمدة البوابة حيث ثبت على آخر درجاتها مكعب مجسم ، ثم يعاود الهبوط بثلاث درجات ؛ لتتكرر على باقى واجهة المنزل .

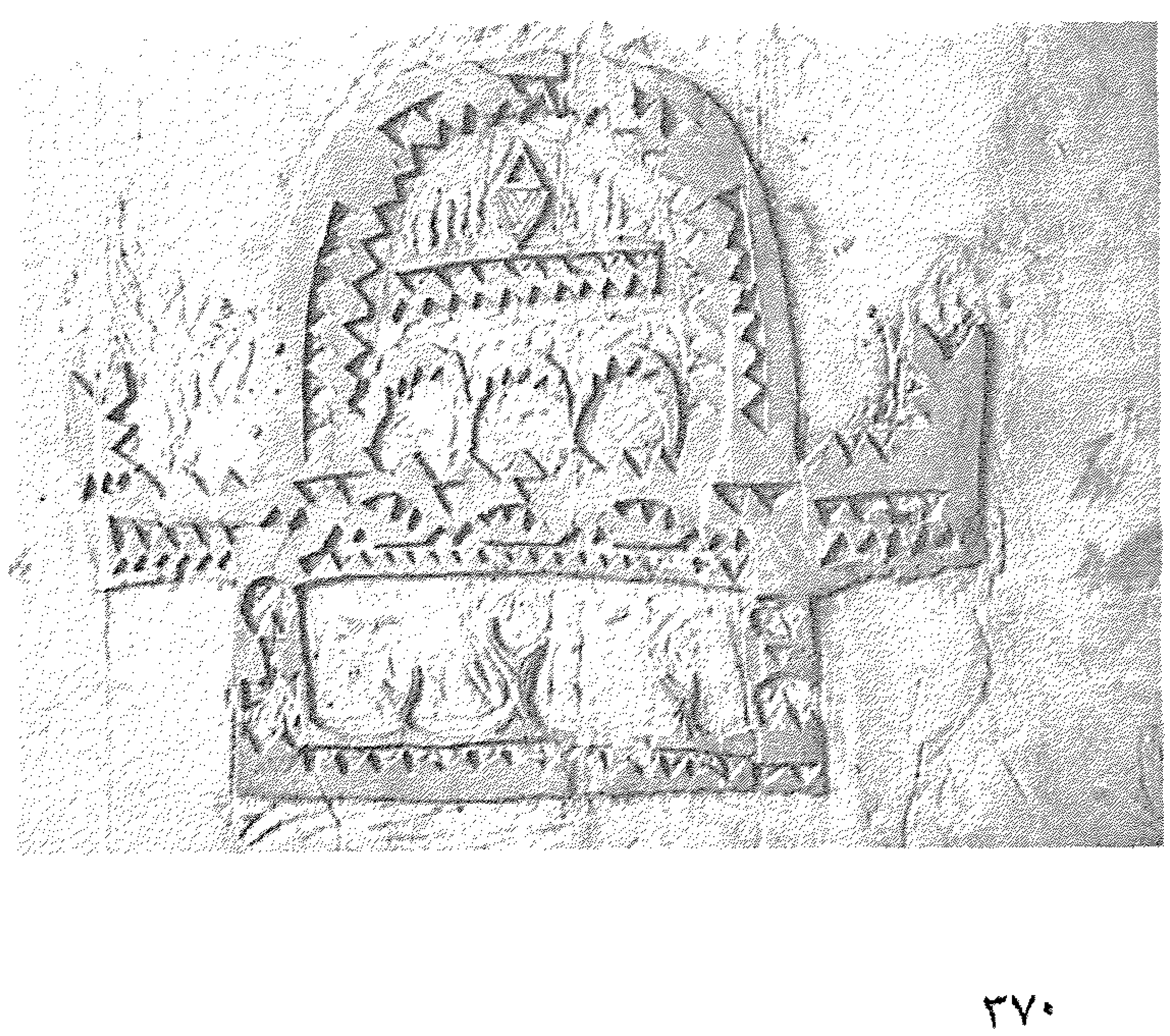
إلى جانب العمودين وحدات مستطيلة غائرة طليت باللون الأبيض أيضا . ويلاحظ أن الجانب الأيمن من الواجهة والذى يضم باب المضيفة قد زخرف بخط أفقى من المعينات والمثلثات الغائرة بينما زخرف الجانب الآخر عند أسفل خطوط التدريج العلوية بوحدة مركبة غائرة تتكون من معين ومثلثين .

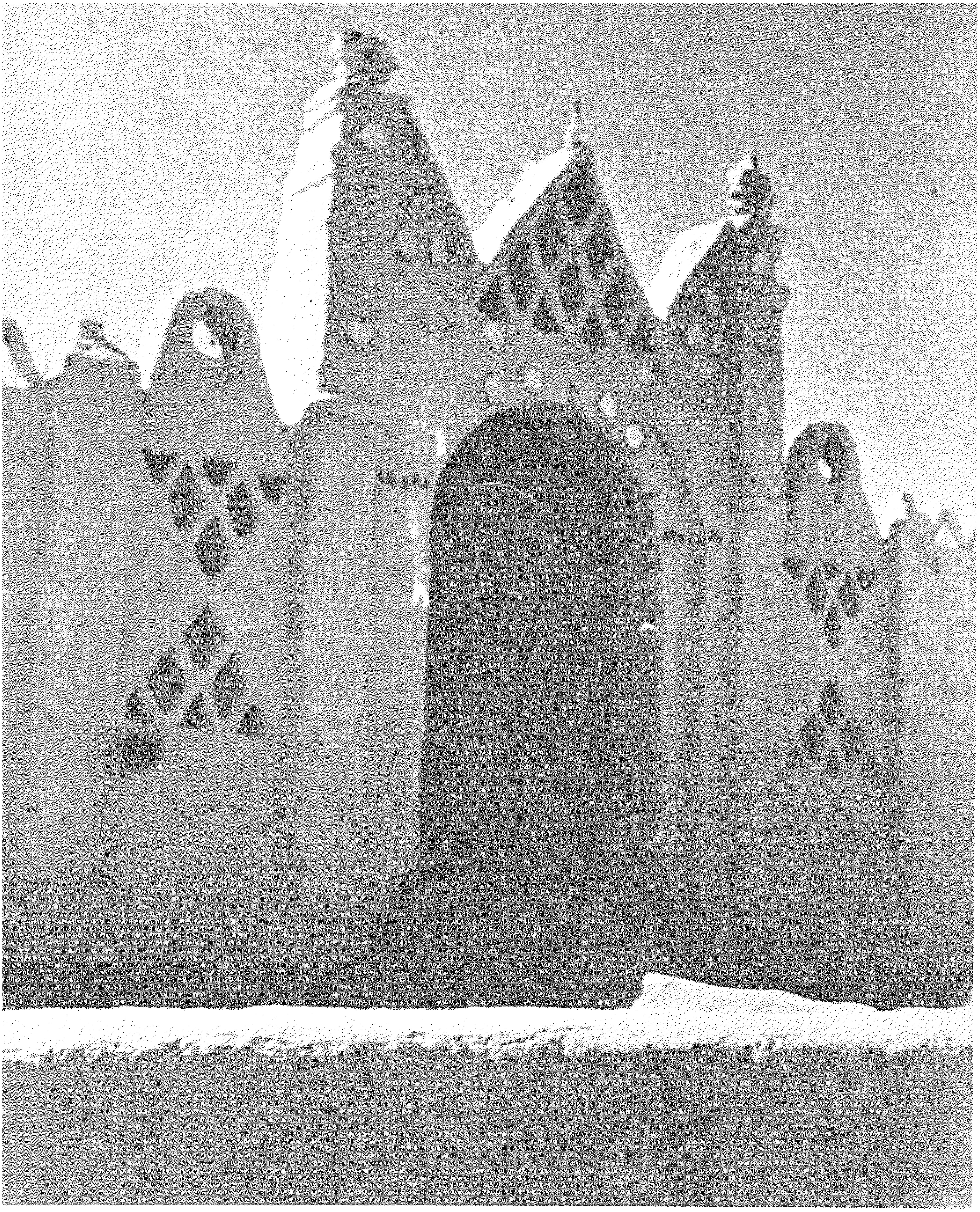
ويميز هذه البوابة وواجهة المنزل عموما ذلك الخط العريض الذى يحددها من أعلى والملون بلون الزهرة . كما تخلو هذه البوابة تماما من الأطباق الصينية غيرأن الفنان النوبى قد استعاض عن الأطباق الصينى الحقيقية برسم طبق دائرى ملون فوق محور الباب ، كما رسم مروحتان نوبيتان ملونتان على جانبى الأعمدة وخطان من النقاط تحت الطبق المرسوم يتلاشيان قرب منتصف المدخل ، أما الوحدة الزخرفية الأخرى التى رسمت يسار البوابة فهى لشجرة من أشجار النخيل وجميع هذه الوحدات قد رسمت بلون الزهرة .



اطباق مزخرفة ووحدات ملونة على الباب الخارجى من منطقة دهميت







مدخل أحد المنازل . . من منطقة دهميت استخدم فيها الوحدات الزخرفية البارزة

تجمع هذه الواجهة تكوينات معمارية مختلفة وأساليب زخرفية متنوعة بين بارز وغائر وتحديد باللون ورسوم لوحدات عدة وتعبر تماما عن ذلك الثراء الفنى الذى كانت تتميز به منطقة الكنوز فى « النوبة القديمة » .

●● وتبدو فى الصور بوابة من قرية دهميت ، يتضح فيها ارتفاع المستوى المقابل للواجهة عن مستوى الطريق ، وتبدو الدرجات الموصلة إلى المدخل أقرب فى تشكيلها إلى المنحدر منه إلى السلم . يتدرج جانبا المدخل بدرجتين لتتحولا إلى عمودين قائمين ، لكل عمود منهما ثلاثة تيجان بدرجتين ، الأول أعلى من منتصفه والثانى قرب نهايته والثالث فى أعلاه ويزين هذا التاج الأخير عروسة مجسمة مربعة الشكل من الطوب اللبن .

أما تاج المدخل وأعلاه فعلى شكل عقد دائرى - فيتوسط أعلاه مثلث كبير يضم وحدات هندسية غائرة تتكون من ستة معينات وأربعة مثلثات . وبين المثلث الأوسط والأعمدة مثلثان قائما الزاوية أصمان يبرز خطهما العلوى المائل قليلا عن مستوى البوابة . وأقيم حائطان يجاوران أعمدة البوابة ثم عمودان تاليان لهما بارتفاع السور ، ينخفض مستوى هذين الحائطين عن مستوى الأعمدة يزين كل منهما وحدتان مركبتان متعاكستان ، كل واحدة منها تضم ثلاثة مثلثات غائرة ويعلو كل منها قوس حاد الزاوية يتوسطه دائرة كبيرة مفرغة .

الأطباق المصنوعة من الصينى على هذه البوابة كان عددها فى الأصل واحدا وعشرين طبقا بقى منها عشرون . أما الوحدات المجسمة التى تزين باقى أعلى سور المنزل فهى عبارة عن مثلثات مفرغة تمثل ماء النيل من قوالب الطوب اللبن .

ولأول وهلة تظهر هذه البوابة مشابهة للكاتدرائيات الضخمة وقد يكون الفنان النوبى الذى قام ببنائها قد تأثر بمشاهداته خلال هجرته للعمل فى الخارج لكنها فى النهاية بوابة نوبية من منطقة الكنوز تحمل كل ملامح العمارة والزخرفة فى هذه المنطقة .

●● يبدو فى صور جزء من واجهة منزل من قرية دهميت . . يرتفع درجة واحدة عن منسوب الطريق ، ويختلف تماما فى تكوينه عن باقى منازل القرية ، بداية من بواته ثم ذلك الكم الهائل من الوحدات الزخرفية التى رسمت بالألوان على مسطح الواجهة الذى كان مطليا باللون الأبيض .

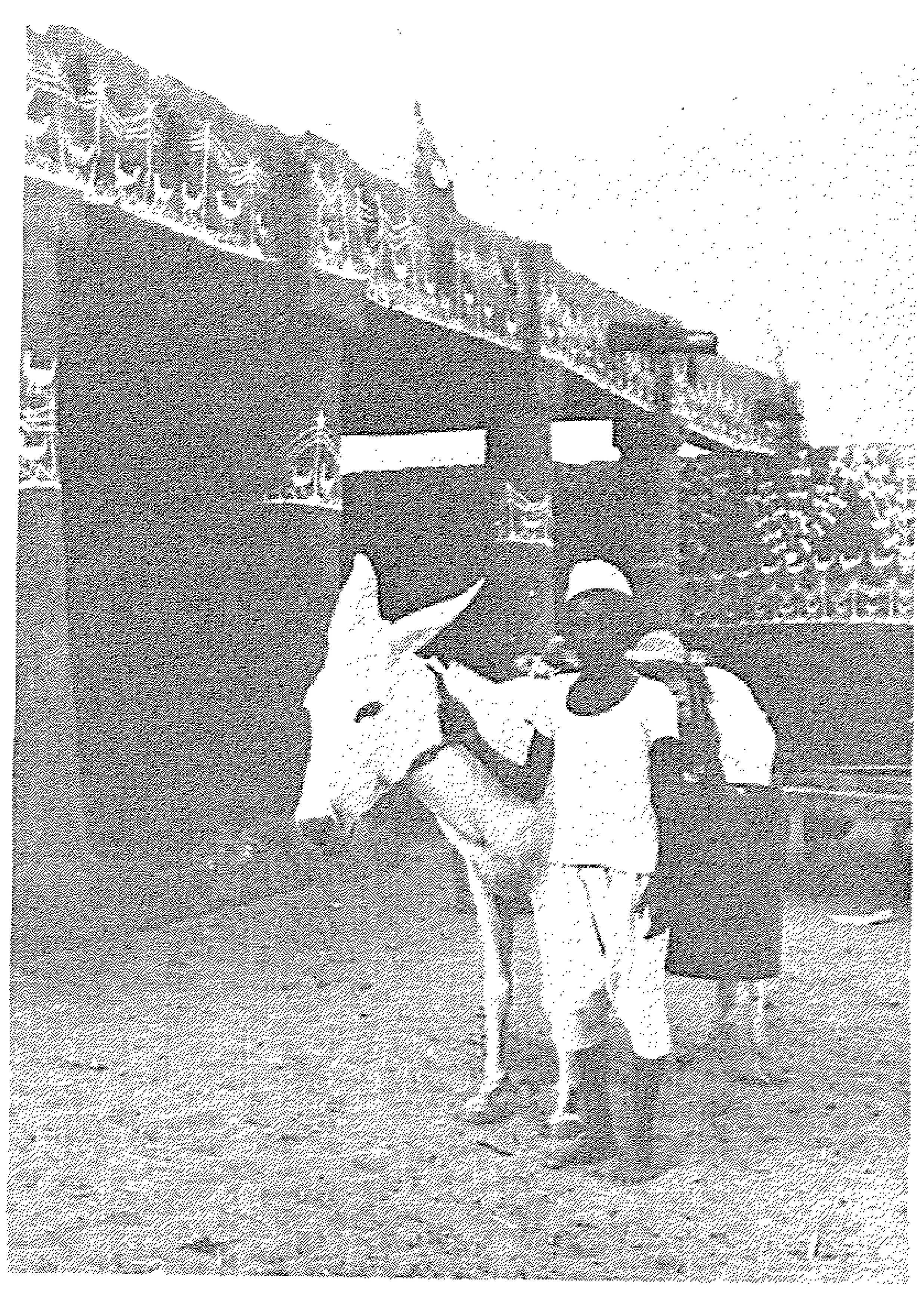
تقع البوابة فى الزاوية اليمنى للمنزل ولم يتم تنفيذها بطريقة التماثل المألوفة فى بوابات النوبة ، وخلت تماما من الزخرفة البارزة والغائرة التى تميز منطقة الكنوز ، فجمعت تحت التاج العلوى لها بابا ضيقا تجاوره على اليسار نافذة صغيرة ، يعلوها فتحتان طويلتان مفرغتان للتهوية رغم وجود النافذة التى حددت بإطار من لون الزهرة وزخرفت « الضلفتان » بوحدات من المثلثات الملونة قائمة الزوايا .

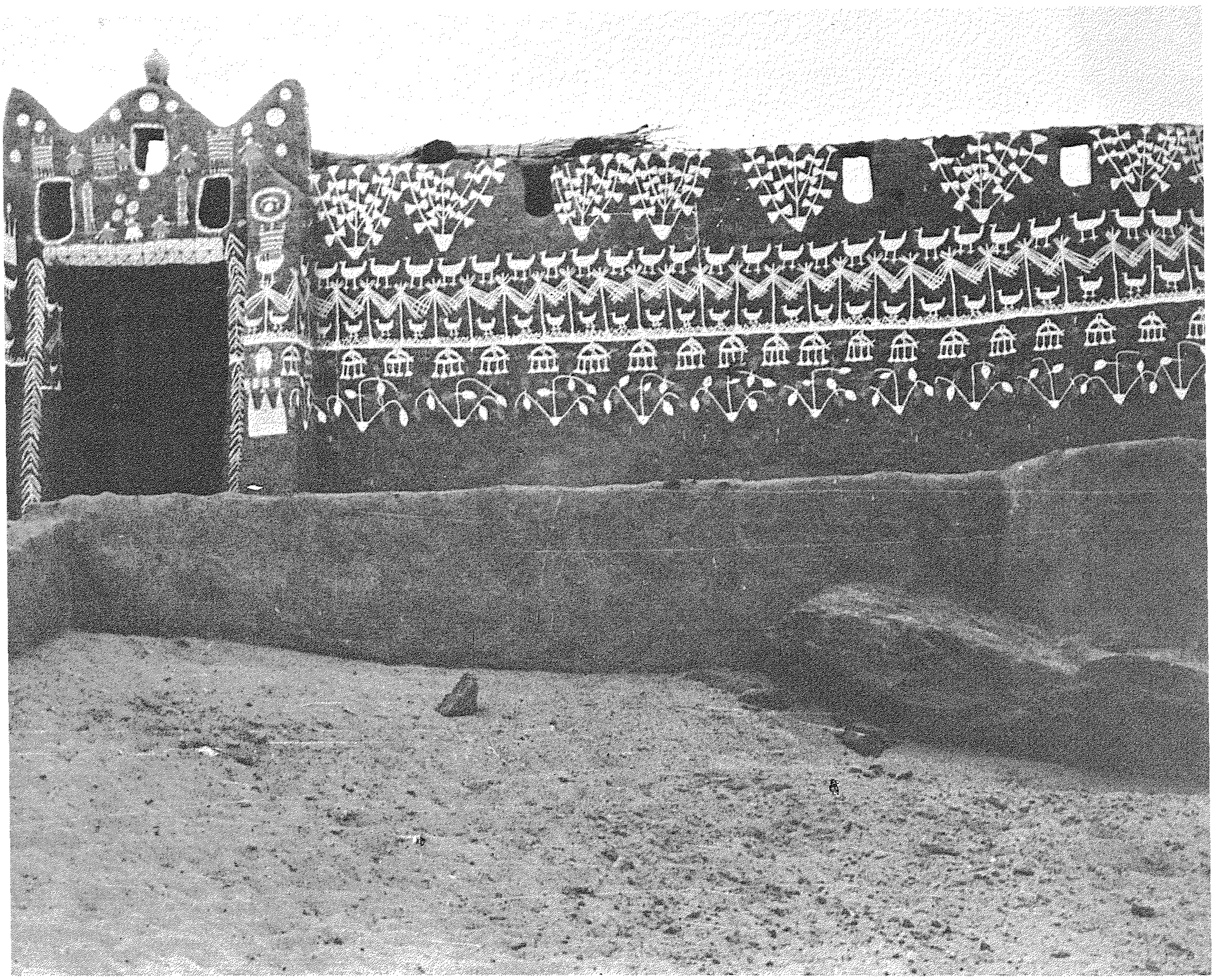
ويتكون تاج المدخل الذى يعلو قليلا عن مستوى واجهة المنزل من جزأين متماثلين يتكون كل منهما من ربع دائرة تتجه لأسفل ثم أفقيا لمسافة مماثلة ثم تتدرج درجتين لأعلى بقوس صغير فى منتصف البوابة وداخل هذا االقوس دائرة مفرغة .

يزين خط الواجهة وكل زوايا ومنحنيات ومدرجات تاج المدخل خط رفيع يبعد عن حافتها قليلا كان ملونا بلون الزهرة .

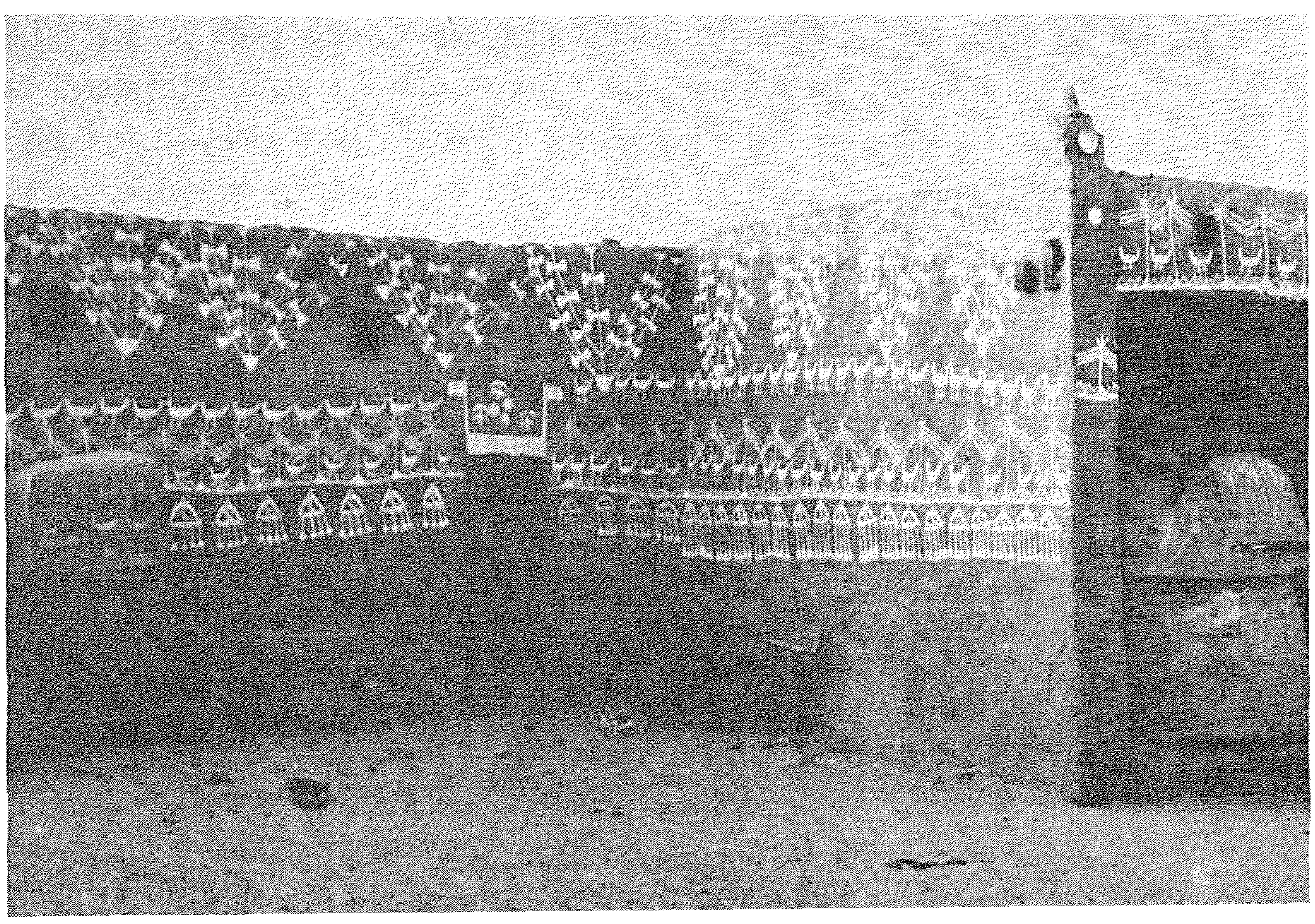
أما السور الخارجى القصير الذى يحيط بالشرفة المقابلة لواجهة المنزل فكان جزؤه الجانبى أعلى بقليل عن السور الأمامى ويتكون من جزأين : الأسفل مصمت والعلوى وحدات هندسية مفرغة من مثلثات متعاكسة من الطوب اللبن تعبر عن ماء النيل وقد ثبت على رأس كل قالب مثلث منها فى المجموعة نصف قرص دائرى من الطمى طلى بلون الزهرة ، ليعطى فى النهاية شكل العروسة .

من منطقة السبوع





حوش داخل منزل من منطقة السبوع وتتميز بالنقوش البيضاء



وفتحت فى السور وبعد بدايته بقليل بوابة تؤدى للمدخل ، وفى منتصفه تقريبا شكل مرتفع واستكمل إلى مستوى الجزء الأسفل وزخرف بأسلوب التنقيط ثم رسمت عليه وحدة ملونة تمثل أصيص زرع يحمل نباتا . وقد طلى أسفل السور من الخارج بخط عريض بلون الزهرة ثم مجموعة مثلثات وأنصاف دوائر غير منتظمة التوزيع ، أما الوحدات الملونة المرسومة فعلى السور المنخفض عقارب وفواكه (شقة من شقائق البطيخ) ، كف وزهور هندسية التكوين وأصص زرع متنوعة وأما زخرفة تاج المدخل فكانت رسما لعقرب على كل جانب ثم على البوابة وباقى السور أعلام مصرية وأسماك مختلفة وزهرية بزهرة وأهلة ونجوم وشمس وزهور طبيعية متنوعة وزهور هندسية وباخرة البوستة السودانية التى كانت شريان الحياة لهم ودواب وفاكهة ، ووحدات مركبة منها منضدة تحمل أعلاما مصرية وزهريات صغيرة بزهور ، ثم أصيص زرع كبير بنبات ذى سبعة أفرع ووحدة مركبة أخرى من شجرة نخيل وعصفورتين .

لقد ضمت هذه الواجهة أكثر من خمسين وحدة ظهر فى هذه الصورة وحدها ما يزيد عن ثلاثين وحدة منها فبدت وكأنها صفحة ثرية من صفحات أطلس للوحدات الزخرفية من قرية دهميت .

وحين ننتقل إلى منطقة العرب ، حيث المسطحات الواحدة لواجهات المنازل التى طليت بلون الطمى . . وبدت رسوماتها المتكررة على طول الواجهات وعلى كامل حوائط المنازل الداخلية التى تفتح على الأحواض السماوية فيها وعلى دورة المدخل التى تسمى « المجاز » .

وقرية « السبوع » التى اختيرت من منطقة العرب هى أولى القرى الخمس لهذه المنطقة التى تتوسط منطقتى الكنوز الشمالية والفديجة الجنوبية .

●● وفى الصور يقف شيخ المعماريين ، استاد جيلنا المعمارى « حسن فتحى » فى أكتوبر عام ١٩٦٣ يعلمنى كواحد من تلاميذه كيف تكون اللقطة التسجيلية لوحدة زخرفية على الباب الخشبى . . ربما كان يصورها للمرة العشرين خلال رحلاته المتكررة فى النوبة . . وكأنه يصورها للمرة الأولى .

●● ويبدو مدخل المنزل من قرية السبوع بجزء من الواجهة كلها . والبوابة تحمل خطوط « البايلون » ويبرز جانباه بعمودين يتضح ميلهما ثم يتدرج إلى اعلى بثلاث درجات رمحيه .

أما تاج المدخل فيتدرج بخمس درجات صغيرة مكونا ما يشبه قطاعا فى هرم سقارة المدرج . الفتحات المفرغة فى أعلى المدخل ، تضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة يعلوها خمس فتحات مفرغة أقل فى المساحة ثم فتحة واحدة فى أعلى التدرج .

ثبتت أطباق الصينى الخمسة بتاج المدخل بتدرج هرمى أيضا ، حتى لا تكاد ترى فى وسط زحام الوحدات المرسومة ، إذ يضم مهرجان الرسوم هذا مجموعة وحدات أساسية تتكرر بطول تتألف من صف من وحدة على شكل أصص الزرع لنبات ذى خمسة أفرع إشعاعية مستقيمة ، أسفلها صف من طائرة البط المتجه نحو اليسار ، ثم صف من أشجار النخيل المتشابك وأسفلها خط يعلوه وحدات مثلثة تمثل مياه النيل وبين كل جذع نخلة وآخر طائر مغرد من طيور البط ثم وحدات مفردة لأحجبة نوبية ذات أربع دلايات ، وتنتهى مجموعة الوحدات المتكررة بوحدات صغيرة لأصص زرع ذات ثلاثة أفرع منحنية .

أما جانبا الباب فقد زخرف بكامل طوله بوحدة تمثل فرعا من سعف النخيل وزخرف عقب الباب بمجموعة من المثلثات المركبة يعلوهما رسوم لثلاث عرائس ملونة .

ويتميز جزء المدخل العلوى وعلى العمودين الجانبيين بوجود عديد من الوحدات المفردة منها براد الشاى الذى يحيط به أربعة فناجين ويتكرر على كل عمود مرتين ، ثم بعض المعلقات النوبية والعرائس الصغيرة ورسم للمحمل ومجموعة من النقاط والأقواس بعضها أحبط بإطارات مختلفة ، والدوائر الصغيرة أيضا .

ويلاحظ استمرار الرسوم المتكررة على الأعمدة وعلى الحوائط المتجه إلى داخل المنزل ، وقد رسمت جميعها باللون الأبيض ما عدا بعض الوحدات الصغيرة وبعض أوراق نباتات أما أصص الزرع الصغيرة فقد لونت بألوان مختلفة مع لون الزهرة .

●● ويبدو فى الصور الجزء الأيمن لواجهة كاملة لمنزل من قرية السبوع ، يتضح فيها مستوى الأرض المنحدرة تحتها ، لكن يظهر خط الواجهة العلوى وقد بنى على خط مستقيم ، يتضح فى أعلى الواجهة الفتحات المستطيلة الرأسية الصغيرة الخاصة بالتهوية .

والبوابة ذات عمودين بارزين يصلان إلى منسوب السور والباب مستطيل الشكل ويعلوه تاج يضم ثلاث فتحات رأسية مستطيلة اثنتان منها تحت مستوى السقف والثالثة أعلى من المستوى ، والتاج يتكون من مثلث منفرج الزاوية فى الوسط ومثلثين قائمى الزاوية على الأطراف .

زخرفة البوابة تضم إلى جانب الوحدات المكررة المستمرة وحدات زخرفية للمحمل ولأباريق الشاى وفناجينها وللمعلقات النوبية والعرائس إلى جانب مجموعة من الأطباق الصينى مختلفة الأحجام يبلغ عددها عشرة أطباق .

الوحدات المتكررة على طول الواجهة ، أصص زرع نباتها ذو خمسة أفرع مستقيمة ثم صف من طائر البط فخط مستقيم يعلوه ماء النيل وأشجار النخيل المتشابكة وبين جذوعها طائر البط أيضا ثم أحجبة نوبية ثم أصص الزرع ذات الأفرع الثلاثية المنحنية .

والأسلوب واحد فى تلوين بعض أوراق النبات الثلاثى الأفرع وبعض الوحدات الصغيرة المستقلة على المدخل بأعمدته وتاجه .

●● يبدو فى الصور من داخل حوض سماوى بقرية السبوع ، ويظهر فى الجهة اليمنى جزء من بهو أعمدة به عدد من أجران الغلال ومخازن الحبوب ، كما يظهر جرن آخر جهة اليسار وجميعها صنعت من الطين .

الزخرفة أعلى بهو الأعمدة استخدمت فيها وحدات ماء النيل وأشجار النخيل المتشابكة وبين جذوعها طائر البط المتجه إلى اليسار . وعلى كافة الحوائط ومهما كان اتجاهها ، نجد نفس تكرار الوحدات ، أصص الزرع ذات النبات خماسى الأفرع ومستقيمها ثم طيرو البط ثم ماء النيل وفوقه أشجار النخيل المتشابكة وبينها طيور الأحجبة النوبية طويلة الأهداب أحيانا قصيرتها أحيانا أخرى .

حتى أجران القمح لم يخل من الوحدات ذاتها المرسومة باللون الأبيض . وعلى مداخل الغرف فهناك وحدات هندسية وأعلام وأهلة ونجوم ودوائر ، وتظهر فتحات التهوية الصغيرة المستطيلة الرأسية التى تفتح على الحوض السماوى للمنزل .

وهناك حلية هرمية على الجزء العلوى لزاوية بهو الأعمدة وقد ثبت عليه طبق أسفله طبق آخر صغير .

●● يبدو فى الصور من داخل نفس الحوش السماوى للمنزل السابق من قرية السبوع . ويبدو تماما التأثر المباشر بالمعبد الموجود بالقرية « معبد السبوع » وقد انتقل بهو أعمدته الفرعونى الطابع إلى داخل هذا المنزل ، الأعمدة الأربعة دائرية القطاع مربعة التاج يلتف حولها أعلى المنتصف وحدة ماء النيل وفوقها النخيل المتشابك وبين جذوعها طائر البط المتجه نحو اليسار وقد تعلوه أيضا وحدات من طائر البط .

وتمتد فوق تيجان الأعمدة الأربعة الكمرة الحاملة للسقف وقد تكرر عليها وحدات النخيل وماء النيل وطيور البط المتجهة لليسار .

أما الزخرفة الحائطية ، فكما زخرفت واجهة المنزل ، امتدت بنفس الأسلوب والترتيب لتزين حوائط المنزل من الداخل وحوائط بهو الأعمدة من الداخل أيضا . ويلاحظ أن الحائط الأيمن اختفت منه وحدة الأحجبة النوبية ذات الدلايات بينما ظهرت هذه الوحدة مكررة فى الحائط المقابل للأعمدة وتحت خط النخيل المتكرر .

ويتضح أيضا أسلوب التسقيف لهذا البهو عن طريق كمرات من عروق الأخشاب تظهر بعض أجزاء منها . كما يزين أعلى الكمرة الرئيسية ثلاثة أهرامات مدرجة رمحية القمة لصق على كل منها طبق .

ويتضح هنا من أسلوب البناء أن الفنان النوبى قد استطاع أن يستخلص من عمارة المعبد الفرعونى المجاور له ما رأى أن يخدم حياته اليومية بصورة عملية .

●● يبدو فى الصور طبيعة الأرض فى قرية السبوع وهى صخرية ورملية غير صالحة للزراعة ، ومع هذه الطبيعة القاسية تظهر الواجهة الخلفية البعيدة لمنزل تم زخرفته بالأسلوب التقليدى للمنطقة ، أما واجهة المنزل الأمامية فهى التى اختلفت وحدها عن باقى واجهات القرية فى بساطة بوابتهاحيث تخلو من الأعمدة على جانبيها وتصبح هذه البوابة فى مستوى مسطح الواجهة بكاملها . وفى أن زخرفتها التى رسمت باللون الأبيض أيضا تتكون من خط واحد من الوحدات المتنوعة والمتكررة للنخيل على شريط من الوحدات الهندسية التى تمثل ماء النيل .

وبنظرة إلى هذا الشريط الزخرفى الذى يصل بين مدخل المضيفة الملحقة بالمنزل ومدخل المنزل ثم يستكمل زخرفته لباقى الواجهة نجده أنه يتكون من وحدتين يمثلان أشجار النخيل ، لكنهما مختلفان من حيث التصميم . الأولى نخلة فردية رأسية الجذع تميل خطوط سعفها إلى أسفل والثانية نخلة مركبة يتجه سعف أوسطها إلى أعلى الجانبان قائما الزاوية ، وقد عمد الفنان النوبى إلى الفصل بين كل مجموعة تضم وحدتين مختلفتين للنخيل معا . . . بوحدة هندسية مكونة من مستطيل رأسى ينقسم إلى أربعة مثلثات كما قام بتكرار هذه الوحدات للنخيل أيضا فوق شريط من المثلثات التى تمثل ماء النيل يتكون من تكرار المثلثات .

وتوضح هذه الصورة الفارق الكبير بين أسلوبى الفنانين النوبيين فى زخرفة الواجهتين وتؤكد الواجهة الأمامية رغبة الفنان الكاملة فى التحرر بأسلوب تعبيره من الوحدات التقليدية التى عرفها وأحاطت به فى المنطقة ، وهو هنا يعبر عن الوحدات التى اختارها ممثلة للنخيل مخالفا بها أسلوب كل أقرانه بالمنطقة فى رسم وحدات النخيل فخرجت هذه الواجهة نموذجا فريدا فى حرية التعبير وبساطة التنفيذ وأصبحت هذه الواجهة أقل واجهات المنطقة ازدحاما بالوحدات المرسومة باللون الأبيض .

●● تبدو فى الصور زاوية داخل إحدى الغرف من منزل فى قرية السبوع توضح أسلوب زخرفتها ويظهر فى الحائط الأيمن بوضوح امتداد الزخرفة الخارجية التى تغطى واجهة المنزل بكامله بنفس تكرارها الأفقى وبنفس ترتيبها الرأسى أيضا إذ تبدأ من أعلى بوحدات متفرقة من أصص الزرع ذات النبات الخماسى والمستقيم الأفرع ثم صف من طائر البط المتجه إلى اليسار ثم خط مياه النيل الذى تعلوه أشجار النخيل المتشابكة وبين جذوعها طائر البط أيضا . ثم يلى ذلك صف من المعلقات النوبية فى حجمين ، فردى وثلاثى وهى التى امتازت بتغير وتنوع وحداتها الزخرفية الملونة ، ثم وحدات متكررة لأصص الزرع الثلاثية الأفرع والتى لونت بعض أوراقها .

أما الحائط الآخر فهو أقل ارتفاعا لوجود الكمرة الرئيسية حاملة السقف فوقه وهى تتكون من فلقين من جذوع النخيل وأدى وجود النافذة التى تفتح على الحوض السماوى إلى تكرار الوحدات المرسومة باللون الأبيض بنفس الأسلوب السابق مع إلغاء الوحدة الخاصة بأصص الزرع الثلاثية والمنحنية الأفرع .

يتضح أيضا أسلوب التسقيف باستخدام كمرات الأخشاب المربعة القطاع إلى جانب فلق جذوع النخيل ، والسقف المصنوع من السعف المجمع على طريقة صناعة الحصر . وتظهر فتحة التهوية العلوية على الحائط الأيمن والتى أحيطت بإطار على جوانبها الثلاثة .

أما المعلقات التى ثبتت فوق الكمرة الخشبية الثانوية فهى قد جدلت من الصوف وحلى بعضها بالخرز الملون أو بالقواقع البيضاء .

●● يبدو فى الصور ركن من أركان غرفة عروس بأحد منازل قرية « السبوع » ولا يظهر من زخارف أسفلها غير بعض وحدات هندسية ملونة قليلة تزين أسفال حوائطها .

أهم ما يلفت النظر فى هذه الغرفة وجود أعداد كبيرة من المعلقات الطولية المصنوعة من سعف النخيل الملون والمزخرفة بوحدات هندسية مختلفة وكذلك الأطباق النوبية المصنوعة من السعف والقش الملونين إلى جانب أعداد كبيرة من « الشعلوج » وهو مجموعة من الأحبال المجدولة من الصوف والمزدانة بالشراريب والقواقع والخرز ، وهى تستخدم لحمل الأطباق الصينى والسلاطين وأطباق الشاى بفناجينها أحيانا .

والصورة عموما توضح الثراء الكبير فى هذه النوعيات من الصناعات الشعبية اليدوية التى تشتهر بإنتاجها نساء منطقة العرب . . . إلى جانب الاهتمام الكبير برسم الوحدات الزخرفية باللون الأبيض على واجهات منازل المنطقة وحوائطها الداخلية أيضا .

كانت قرية أدندان هى آخر قرية منطقة الفديجة وآخر قرى النوبة المصرية فى نفس الوقت وكانت تنتهى عند نهايتها حدود مصر مع السودان .

وظلت حتى آخر أيامها ، أرضا تحمل الخير . . . الزراعة والنخيل ، فهى آخر القرى التى نجت من أثر التعلية الثانية للخزان مع قرى « قسطل وبلانة وأبو سمبل » وبقيت جدران منازلها تحمل كثيرا من فنون ماضيها القريب . وامتازت هذه القرية ببراعة فى أعمال النحت البارز الذى نفذ بطمى النيل والذى كان يزين العديد من حوائط هذه المنازل حتى يوم التهجير .

●● يبدو فى الصور بوابة منزل قديم من منازل قرية أدندان تجمع زخرفة جانبى المدخل وأعلاه بين النحت البارز والزخرفة الجدارية الهندسية البارزة الملونة التى تقترب بنا من الزخرفة الإسلامية ، وإن كانت تحمل رموزا من قصص الملاحم الشعبية « سيف ذى يزن » .

يرتفع المدخل عن مستوى الطريق بأربع درجات متنوعة ، وعلى كل جانب من جانبيه مسطبة وأسفل كل منها درجة لوضع الأقدام لمنح الجالسين على المسطبة مزيدا من الراحة .

تتكون زخرفة هذه البوابة من مجموعتين على جانبى المدخل ، ومجموعة أعلاها ثم تاج البوابة مجموعتا جانبى المدخل تتألف كل منهما من ثلاثة خطوط رأسية من الوحدات الزخرفية الوسطى منها ضيقة فى العرض وهى فى مجموعها عريضة من أسفل وتقل فى العرض كلما اتجهت إلى أعلى مما يوحى بتأثير « البايلون » الفرعونى على خطوطها ، وقد تساقطت أجزاء كبيرة من مساحات أسفلها بفعل الزمن ، وكان التهجير عاملا من عوامل إهمالها وعدم ترميمها .

وتتكون وحداتها الزخرفية من مساحات بيضاء وأنصاف دوائر أفقية زخرف محيطها بمثلثات بارزة وغائرة ودوائر تضم أهلة ونجوم خماسية وأنصاف دوائر رأسية داخلها مثلثات صغيرة وشرائط عرضية من مثلثات بارزة وغائرة وشرائط من الخطوط المتعرجة تمثل مياه النيل .

أما أعلى المدخل فيضم وحدات من شرائط تضم معينات صغيرة وشرائط من مياه النيل ونصف دائرة على شكل القبة محيطها الخارجى على شكل مياه النيل ويتوسطه طبق كبير من الصينى يعلوه هلال ونجمة خماسية بارزان ويحيط بهما أسدان بارزان يمسك كل منها بسيف تعبيرا عن شخصية « سيف ذى يزن » بطل الملاحم الشعبية ووحدات مستطيلة تضم أطباقا من الصينى .

أما تاج المدخل فهو شريط طويل من الوحدات الرفيعة المختلفة والمتتابعة من المعينات ومياه النيل ، وفى منتصفه قوس منفرد يتوسطه نصف دائرة فى داخلها دائرة مفرغة . وعلى كل جانب من جانبيه مستطيل مجسم زخرف بوحدتين مربعتين تضمان أقواسا رأسية غائرة ، وفوق المستطيلات وقوس المنتصف مخروط مدبب . وقد كانت هذه البوابة تضم عشرة أطباق من الصينى وتعتبر من أجمل بوابات منازل النوبة كلها التى بقيت تحمل ملامح الزخرفة التى سادت المنطقة فى زمن التعلية الثانية للخزان وتتشابه مع زخارف منطقة النوبة السودانية القريبة . وترتبط وحدات زخرفة هذه البوابة مع وحدات الزخارف الجدارية داخل « الديوانى » الذى بنى بعد سنوات طويلة من بناء المنزل وزخرفة البوابة .

●● يبدو فى الصور جزء من واجهة منزل من قرية أدندان يرتفع مدخله عن منسوب ـ الطريق بست درجات انسيابية التشكيل وتظهر المصاطب على جانبى المدخل ومن تحتها درجة لكل مصطبة لوضع أقدام الجالسين عليها .

يتكون جانبا المدخل من عمودين بسيطين بكامل ارتفاعهما وأهم ما يميزهما الإطار العريض المرسوم باللون البنى والذى رسم حول المدخل وفوقه خط آخر يتوسطه نصف دائرة من ذات السمك وذات اللون وعلى نفس مستوى الحوائط والأعمدة ، أما مجموعة أطباق الصينى فقد كانت تبلغ ثمانية عشر طبقا تتوزع بين خطى أعلى المدخل وباقى الجزء العلوى .

والبوابة كلها فى نفس ارتفاع حوائط المنزل والتى يلاحظ فى الجهة اليمنى منها الوحدة الملونة أعلى النافذة القائمة والنافذة التى سدت وكان جزء من أجزائها العليا المدببة طبق من أطباق الصينى . ورغم بساطة البوابة إلا أن الأطباق الصينى المستخدمة فى زخرفتها تعتبر وحدة زخرفية متنوعة الأحجام .

●● ويبدو فى الصور زخارف حائطية بارزة وغائرة من غرفة عروس « ديوانى » بقرية أدندان ، تم تنفيذها فى مرحلة تالية لمرحلة إنشاء المنزل ذاته بمناسبة زواج أحد أبناء صاحب المنزل فقد تم بناء جناح جديد للأسرة الجديدة داخل المنزل . ويلاحظ استخدام نفس الوحدات المستخدمة فى البوابة الخارجية للمنزل لكن يظهر بوضوح الفارق الكبير فى أسلوبى التنفيذ فى كل منهما فى وحدات « سيف ذى يزن » والأهلة والنجوم ومختلف الوحدات الهندسية الأخرى .

ويتضح أسلوب التسقيف بعروق الخشب وبجريد النخل وفتحات التهوية العلوية المستطيلة الشكل والكبيرة الحجم نسبيا ، ويبدو أيضا ذلك العدد الكبير من أطباق الصينى المتنوعة الأحجام والتى تصل إلى ستة عشر طبقا فى الحائط الرئيسى للديوان وحده ، كما يلاحظ وجود وحدات جديدة تضم المثلثات الثلاثة .

وعموما فإن المهارة التى تميز بها الفنان النوبى فى قرية أدندان كانت تفوق مهارة الفنان الحديث فى تناسق التكوين وفى ازدحام تشكيلاته وفى دقة التنفيذ للوحدات الهندسية المتنوعة .

●● يبدو فى الصور نحت بارز متماثل من أحد حوائط ديوانى بمنزل من قرية أدندان نحتت على حائط تم طلاء أسفله بلون أوكسيد (أوكر) وطلى من أعلى بلون الطمى .

ويتألف هذا النحت البارز من ثلاثة أجزاء جميعها على مستوى واحد ، جانبان طوليان والأوسط مستعرض يبدأ الجزء الأوسط من أسفل بخط متعرج بارز يمثل مياه النيل فوقه خمسة مربعات بارزة أيضا حفر فوقها تقاطعات بلون الطمى ، قسم كل منها المربع إلى أربعة مثلثات بيضاء ثم خط يتوسطه نصف دائرة فى ثلثه الأوسط طلى بلون بنى وحوله خط متعرج بارز يمثل مياه النيل ثم خط بارز يحيط به من جهة الخارج ويظهر بينهما مثلثات غائرة . وفوق هذا الجزء الأوسط رمز للشمس عبارة عن دائرة بارزة تتوسطها دائرة صغيرة يحيط بها مجموعة من المثلثات المتجاورة الغائرة .

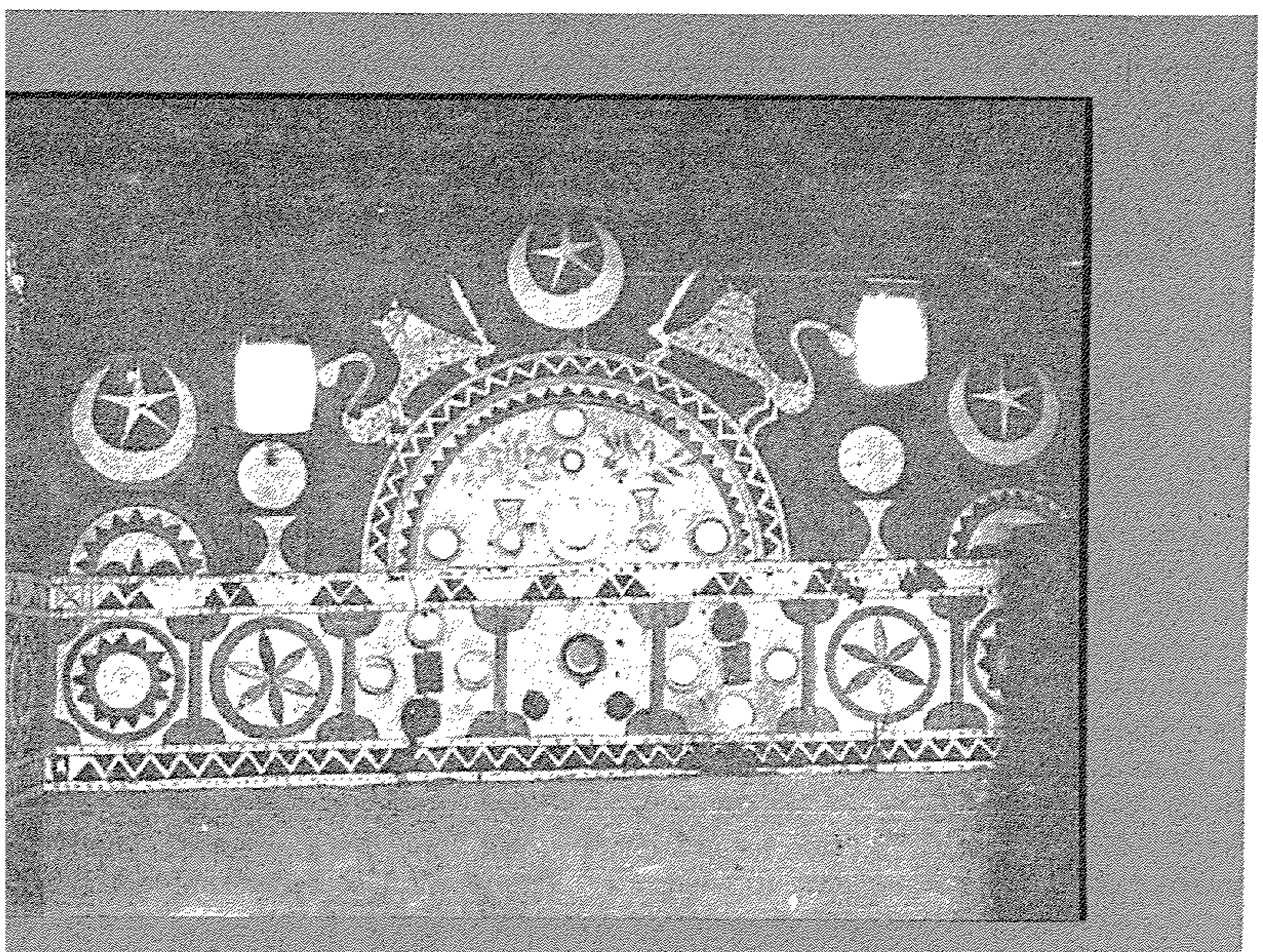
أما جانبا النحت فيتكون كل منهما من مربع كبير قسم بنفس أسلوب التقاطعات المحفورة بلون الطمى أيضا ليضم أربعة مثلثات بيضاء يعلوه مستطيل به قوسان محفوران بلون الطمى ثم مساحة بيضاء فوقها نحت بارز لطائر البجع ، وأسفل الجانبين رسم داخل إطار مستطيل لآنية وبعض الخطوط المستقيمة .

وعلى الحائط كتب على يمين النحت البارز بأحرف بارزة « باسم الله » وعن يساره « ما شاء الله » ويظهر هذا العمل الفنى مقدرة الفنان النوبى فى أدندان على إبداع تكوينات زخرفية تجريدية استخلصها من وحى البيئة خاصة ما ارتبط منها بالنيل ومائه .

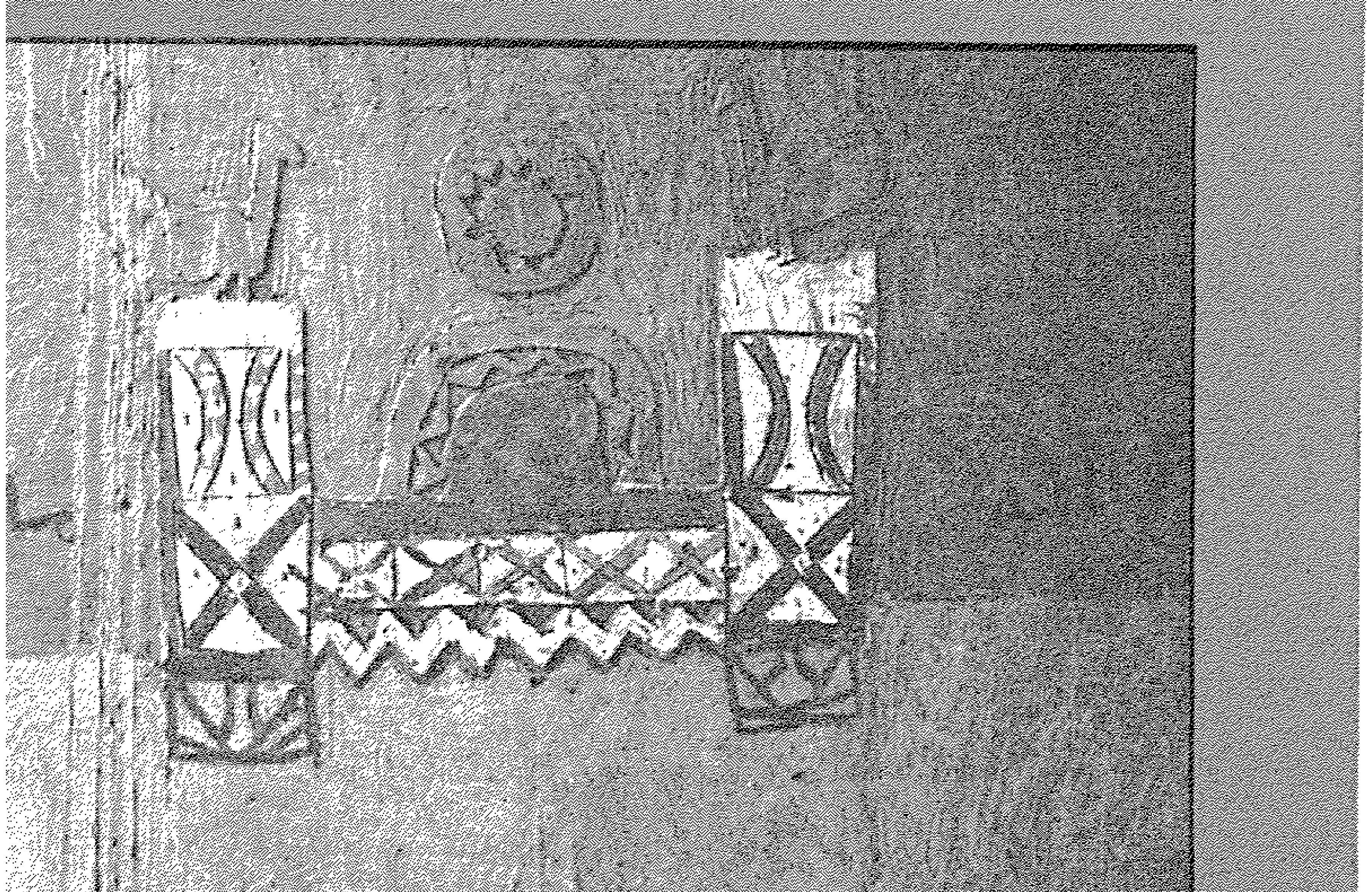
●● يبدو فى الصور نحت بارز من حائط جانبى من ديوانى بمنزل من قرية أدندان ، يبدو للوهلة الأولى وكأنه كاتدرائية ضخمة ، غير أن الفنان النوبى كان يقصد به أن يعبر عن « مسجد » والنحت هنا نفذ على مستويين بخلاف مستوى الحائط الأصلى .

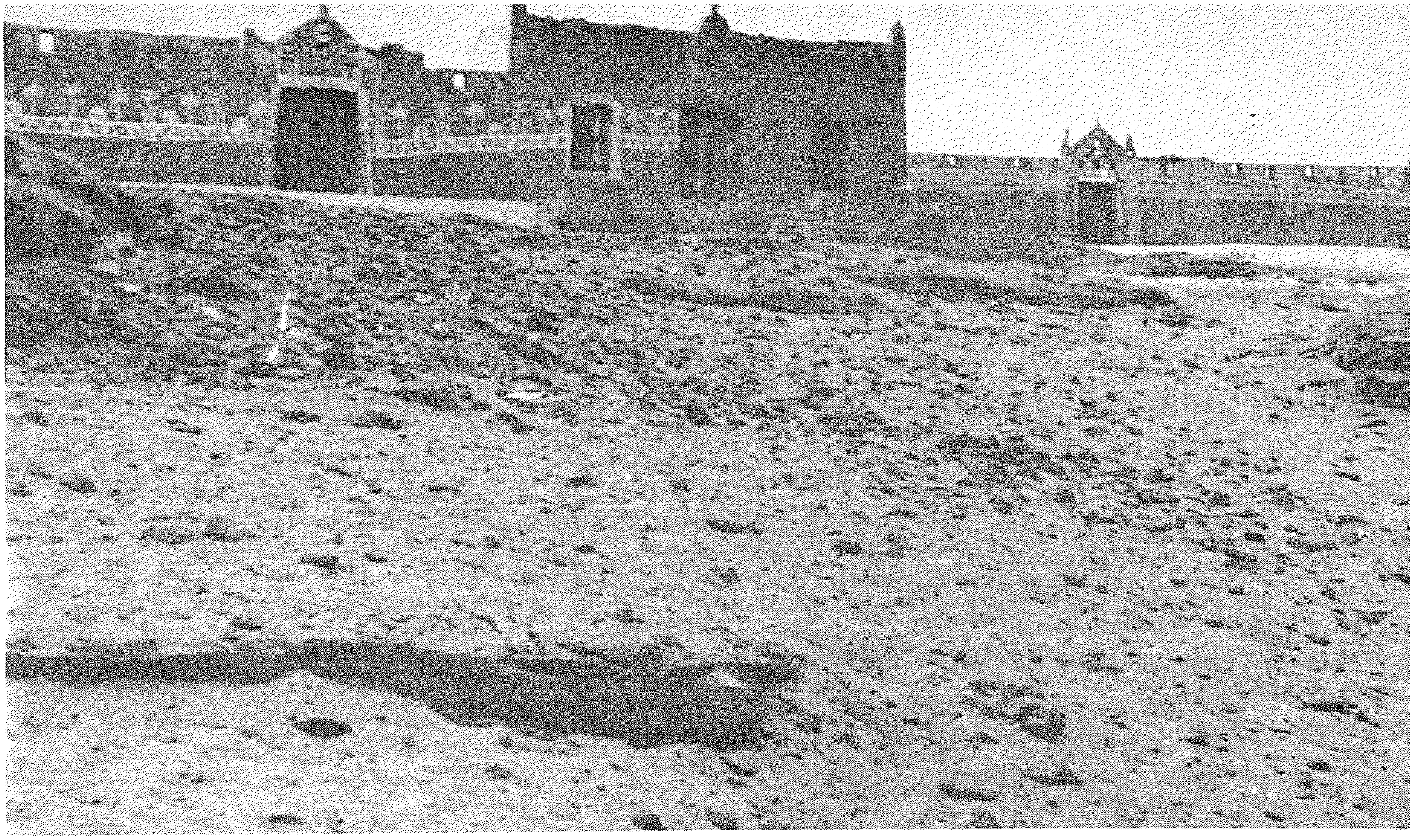
ويتكون المسجد من وحدتين متباعدتين . . . المئذنة وهى مرتفعة بارتفاع يصل إلى متر ونصف وتتكون من مجموعة وحدات زخرفية محفورة مركبة تتألف من خط متعرج يمثل ماء النيل وفوقه وأسفله مثلثات محفورة .

الأول فى الثلث الأسفل من المئذنة وتحته طبق من أطباق الصينى وفوقه تشكيل بارز نصف دائرى زخرف بوحدة الخط المتعرج أيضا وتنتهى بمثلث فوقه دائرة بارزة بديلة للهلال الخط الثانى فوق المنتصف والثالث فوق الثلث العلوى للمئذنة وبينهما هلالان رأسيان محفوران



وحدات بارزة وغائرة من منطقة أدندان





يتجه كل منهما إلى الخارج وفوقهما طبق من أطباق الصينى وتنتهى المئذنة بمثلث حفر داخله ثلاثة مثلثات متدرجة الحجم وتنتهى بدائرة بارزة بديلة الهلال أعلى المئذنة .

أما مجموعة بناء المسجد فهى تتألف مما يشبه المئذنتين القصيرتين وتحت نهايتهما من أعلى طبق من الصينى ويتجمعان فيما يشبه السقف الهرمى المزخرف فى جهة الداخل بوحدة مياه النيل وينتهى من أعلى بدائرة بارزة وتحتها طبق من أطباق الصينى ، أما القبة فهى تتوسط هاتين المئذنتين القصيرتين وزخرفت نصف دائرتها الداخلية بوحدة مياه النيل أيضا .

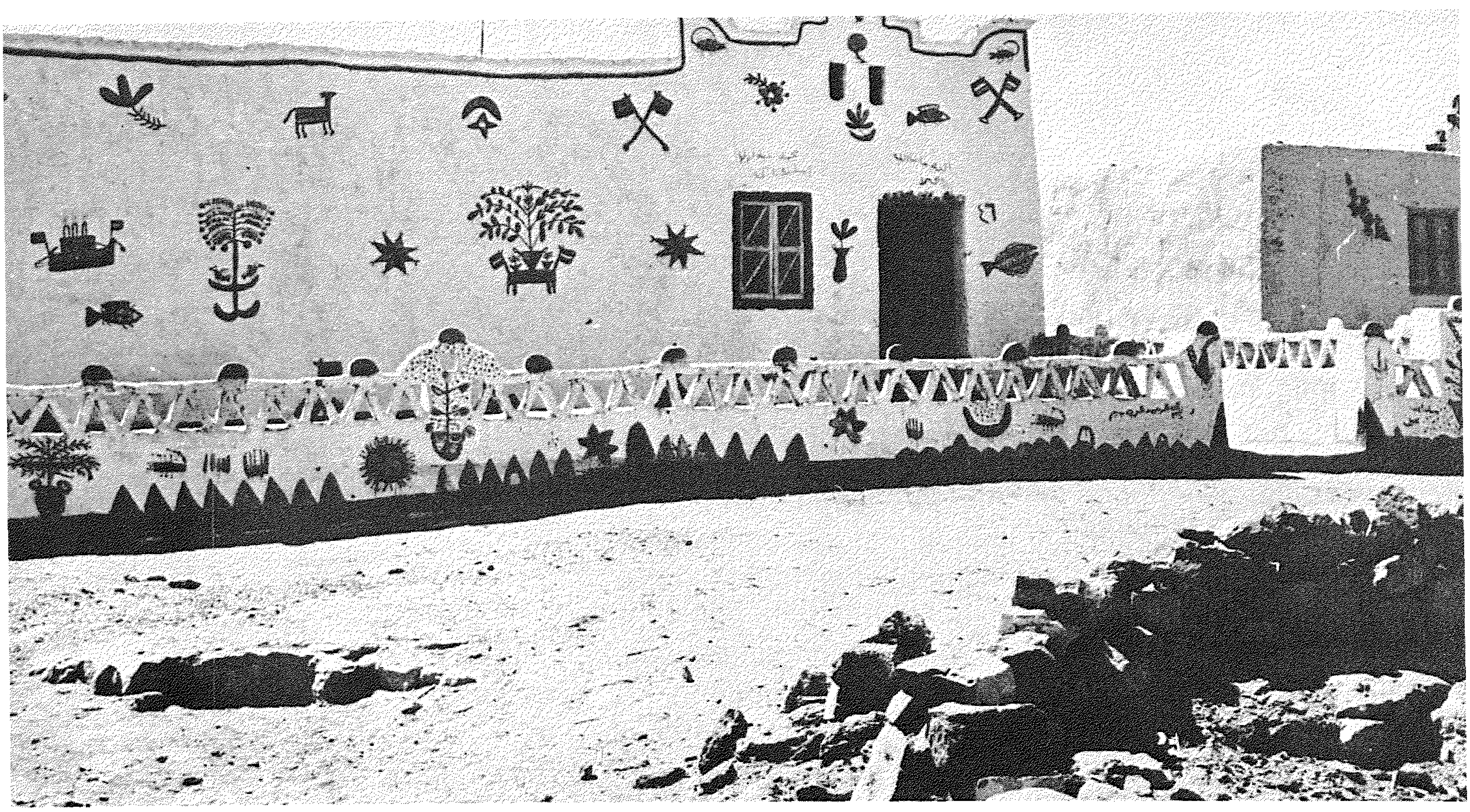
يتجمع بناء المسجد والمئذنة معا عن طريق خط بارز زخرف أسفله بأنصاف دوائر متشابكة غائرة فى المستوى الأول للنحت .

ولا يشير هذا النحت البارز إلى شكل المسجد إلا بوجود الهلالين الرأسيين فى مئذنته وقد تبين بالفعل أن الفنان الذى أبدع هذا النحت البارز كان مقيما للعمل فى إيطاليا لفترة طويلة فتأثر بما شاهد من عمارة الكاتدرائيات هناك فانعكس ذلك على أسلوب تنفيذه لهذا النحت البارز للمسجد الذى نفذه من خامة الطين فى أدندان .

●● يبدو فى الصور نحت بارز غير متماثل من حائط ديوانى لمنزل من قرية أدندان ، وعدم التماثل هو ما يجعله قد يبعد بعض الشىء عما قصد إليه الفنان فالجانب الأيسر من النحت يمتد بزوايا شبه قائمة ، بينما تكثر الميول والمنحنيات فى الجانب الأيمن . اعتمدت زخارفه الأساسية على متنوعات لمياه النيل ، فى أعلاه خط متعرج كبير وأعلاه وفى أسفله مثلثات كبيرة أيضا وأسفله خط متعرج قصير ومثلثات كبيرة أيضا ثم خط متعرج ومثلثات صغيرة . حتى فراغ الوسط ليس متماثلا وفى اليسار وحدات من مثلثات متجاورة ووحدات مائلة .

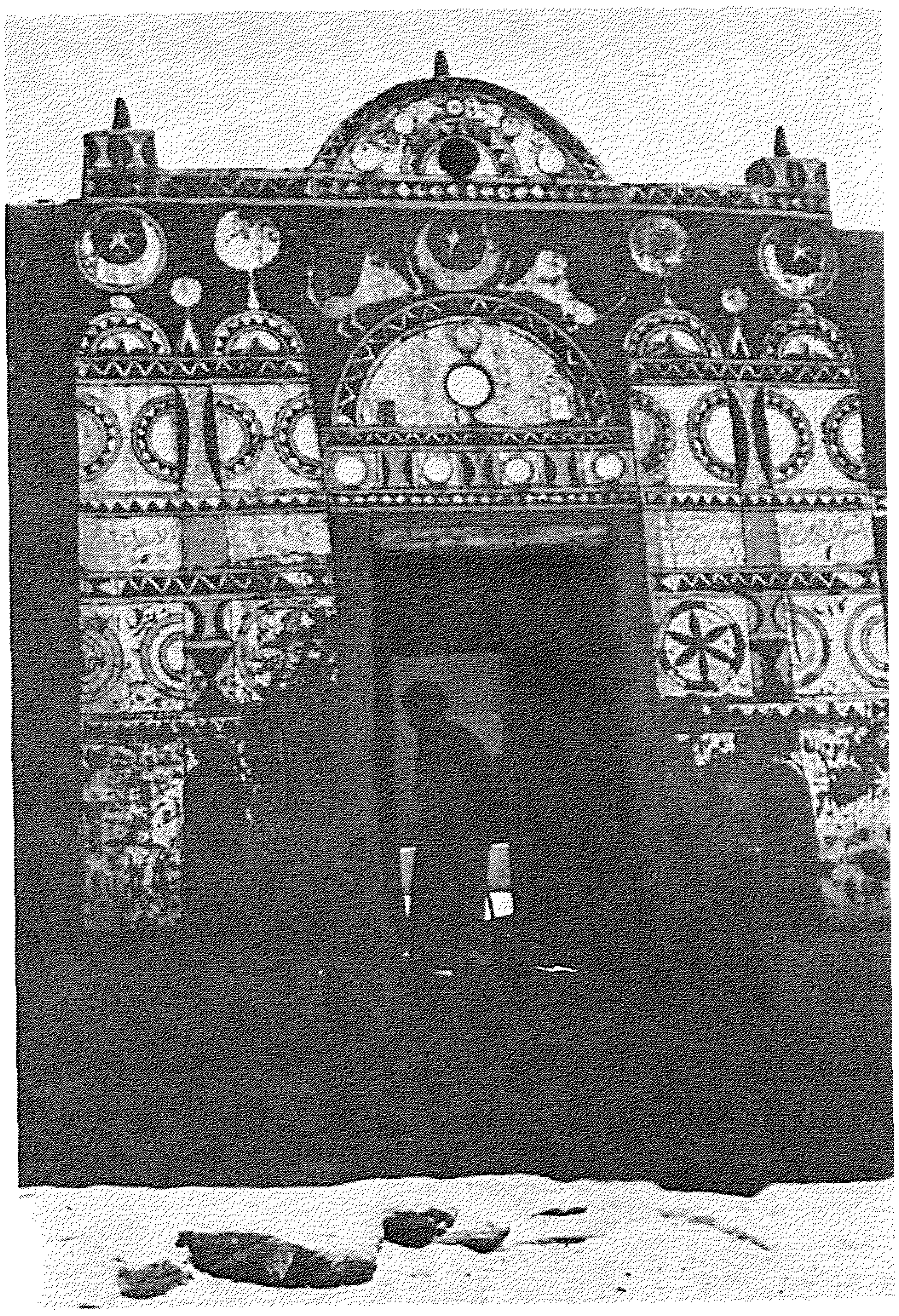
الطبقان المصنوعان من الصينى والملصقان قرب أطرافه السفلى هما الرمزان الوحيدان اللذان يقربانا من فهم الموضوع . . . إنه نحت بارز يعبر عن « جهاز راديو » وكأنه على حائط غرفة العروس فى أدندان ، إنما يكمل أثاث منزلها .

●● يبدو فى الصور نحت بارز قديم لمنزل من قرية أدندان . . . تساقطت بفعل الزمن أجزاء كثيرة من تكوينه . كان هذا المنزل فى زمن ما قبل التهجير ، مهجورا خاليا من سكانه . ربما كان يعبر عن « جهاز راديو » من ذلك النوع القديم والكبير ذى العلبة الخشبية النصف دائرية من أعلى ، وبه إضافات على جانبيه . لكنه رغم تجريديته الواضحة قد تميز بتكرار الخط المتعرج المعبر عن مياه النيل . . . شريان الحياة الوحيد فى النوبة .



وحدات زخرفية تمثل نباتات وطيور من منطقة السبوع

جهة مزخرفة بالأبيض على جدران بلون الرمال الطبيعية من منطقة (أدندان)




●● يبدو فى الصور تفصيل لمزلاج خشبى كان مثبتا فوق باب خشبى لمنزل من قرية أدندان ، يتكون من ثلاثة أجزاء - قائم رأسى وعارضة أفقية ومفتاح .

زخرفة القائم الرأسى بعدد من الوحدات الدائرية والوترية ونصف الدائرية ، وزخرفت العارضة الأفقية عند مدخل المفتاح بدائرتين داخلها دائرتان أصغر ، وخطوط رأسية وجميعها نفذت بأسلوب التنقيط .

وهذا المزلاج يؤكد أن الفنان النوبى لم يترك مجالا يمكنه أن يضع لمساته الفنية فيه إلا وكانت بصماته المميزة قد تركت آثاره فوقها على كل أرضها .

هكذا كانت فنون الزخرفة الجدارية والمعمارية فى « النوبة القديمة » وهكذا كان الفنان نبضا يعبر عن كل إحساس عميق بالجمال الذى صنعه من طينة الأرض وطمى النيل ملبيا لمطالب الحياة على أرضه مرتبطا بعاداته وتقاليده الموروثة منذ بدء التاريخ ، متأثرا بما حوله من تراث تمثل فى كل الآثار التى خلفتها الحضارات المصرية القديمة والمتعاقبة فى « النوبة » على مر العصور .

إن هذه المجموعة المحدودة من الصور التى انتقلت بنا مع الكلمات ، فى جولة عاجلة بين ثلاث من قرى النوبة عبر مناطقها الثلاث . . . إنما هى مجرد تذكرة لاسم « النوبة القديمة » التى كانت . . . وستظل فى وجداننا وتاريخنا أبد الدهر أنها كانت موطن فن وتراث متميز .



العادات والتقاليد

● الاحتفالات الشعبية بالمولد ● الموت والشعائر الجنائزية ● المناسبات الدينية
● شعائر وحفلات الزواج ● مرحلة الميلاد ● الأعياد والتقاليد القبطية

الاحتفالات الشعبية بالموالد

بقلم الدكتور/ فاروق أحمد مصطفى



يرتبط استخدامنا لمصطلح الاحتفال CERMONY بمصطلح الشعائر RITUAL التى تكون فى العادة مصاحبة للاحتفال ، ولكن يجب التمييز بينهما لأن الاحتفال يعد ممارسة نمطية رسمية يشترك فيه أكثر من ممارس ، نظرا لأنه يشتمل على تراث ثقافى .

ودراستنا للاحتفالات فى واقع الأمر دراسة لمجموع الممارسات النمطية بما تحتويه هذه الممارسات من شعائر وجوانب اجتماعية وأخرى ثقافية . بينما اهتمامنا بدراسة الشعائر يجعلنا نركز فقط على جوانبها الدينية والسحرية والرمزية .

عند دراسة الاحتفالات الشعبية الخاصة بالموالد نتناول الموضوعات التالية :

* التعريف بالموالد .

* تاريخ الاحتفال بالموالد فى مصر .

* أنواع الاحتفالات بالموالد فى جانبيها : الشعائرى ، والممارسات الشعبية الأخرى المتضمنة لهذه الاحتفالات .

*** أهمية الاحتفال بالموالد :**

توجد فى تاريخ الشعوب مناسبات تدعو للاحتفالات الدينية وقد تتغير هذه المناسبات من وقت إلى آخر كما أنها قد تضمحل ، ولكن تظل مظاهر هذه الاحتفالات قائمة وترتبط ارتباطا وثيقا بإقامة واحياء بعض الشعائر ، ومن المعروف أن الاحتفالات الدينية يندر إقامتها دون أن تكون مصاحبة للمارسات الشعائرية ، لأنهما متداخلتان ويصعب الفصل بينهما .

وقد عرفت مصر الفرعونية أنواعا من الاحتفالات الدينية التى تشبه الاحتفال « بالموالد » كما عرفها العالم المسيحى حيث ارتبطت بأسماء القديسين ، فكثيرا ما نسمع عن الاحتفال بمولد سانت ونيس فى فرنسا ، وسانت يعقوب فى اسبانيا ، وسان بول فى فاليتا بمالطة ، وسان سافا فى يوغسلافيا ، وسان كايتانو فى المكسيك وغيرهم .

ويحتفل المصريون بمولد القديسين مثل : مولد مارجرجس ، ومارمينا ، وسانت تريزا ، وغيرهم ويشارك المسلمون والأقباط فى هذه الاحتفالات فتبدو كأنها احتفالات وطنية عامة .

وعلى الرغم من أن مصطلح الموالد يقصد بيوم ميلاد أو وفاة ولى من أولياء الله إلا أن الاحتفال بالمولد فى الحقيقة يدوم أياما يحتفل فيها به . فعلى سبيل المثال فإن السيد أحمد البدوى يحتفل به فى ثلاث مناسبات يطلق عليها جميعا مصطلح « المولد » ترتبط مناسبة منها بيوم الميلاد ، والمناسبة الثانية بيوم وفاته ، والمناسبة الثالثة يطلق عليها الرجبية نسبة لأحد الاتباع .

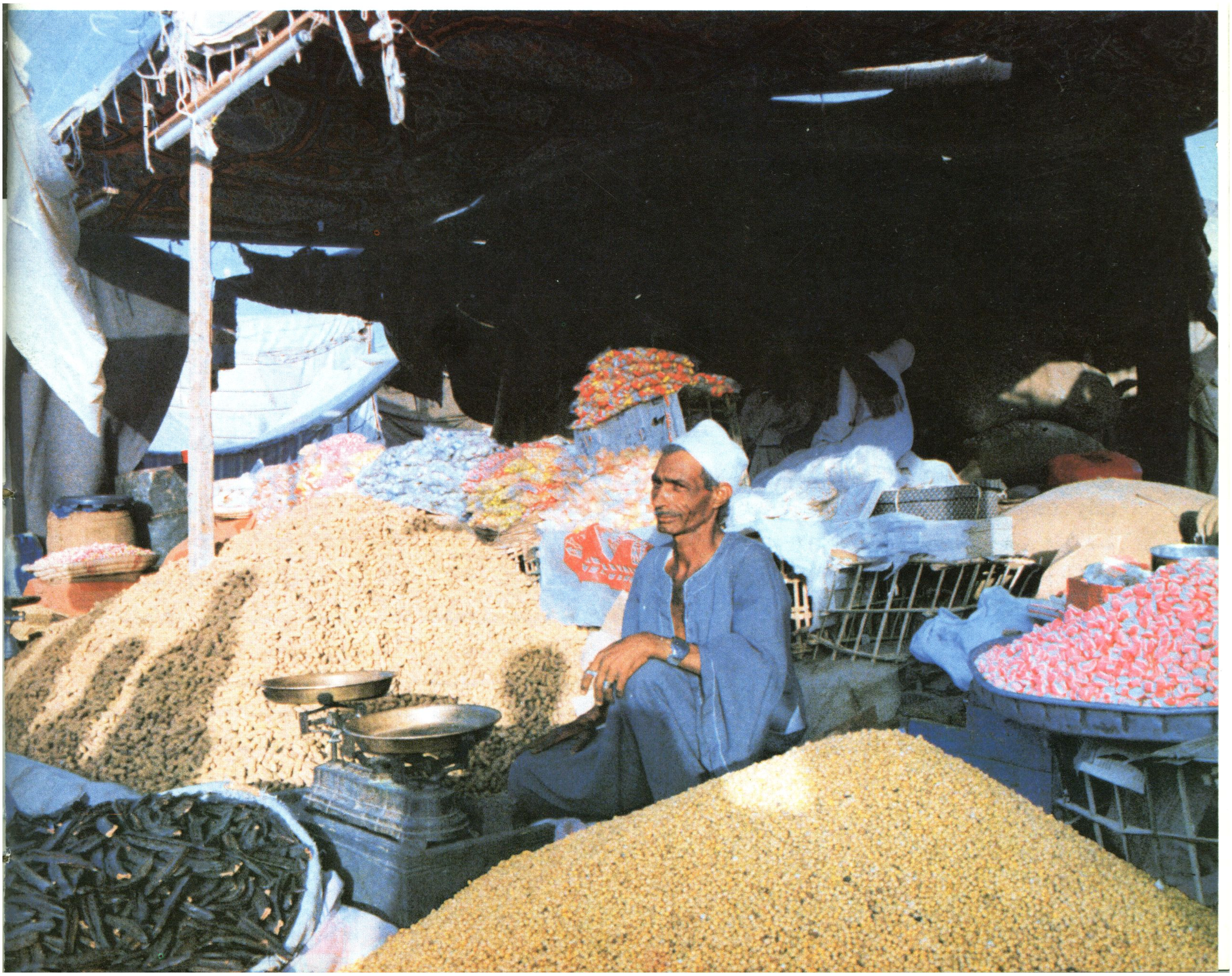
ويستمر الاحتفال « بالمولد » عدة أيام لاتقل عادة عن أسبوع ، وقد تزيد لتصل إلى ثلاثة أسابيع كما فى مولد الحسين ، والسيدة زينب بالقاهرة وعادة ما يختتم الاحتفال بالمولد بليلة أخيرة يطلق عليها اسم « الليلة الكبيرة » أو « الليلة الختامية » وهذه الليلة تعتبر الليلة الرئيسية فى الاحتفالات وبأنتهائها ينتهى الاحتفال بالمولد وغالبا ما تكون هذه الليلة « ليلة يوم الخميس » فى كثير من الموالد .

والغرض الذى يقام « المولد » من أجله هو تكريم صاحبه واحياء ذكراه بصرف النظر عن مراعاة اليوم الذى ولد فيه لأن غالبية أولئك لم يعرف تاريخ مولدهم على وجه الدقة كما لم يعرف شىء عنهم فى طفولتهم وصباهم .

شيخ احدى الطرق الصوفية فى المولد



الحمص والحلوى من علامات المولد





سرادق الاحتفالات



الحنطور من
وسائل الاحتفالات
فى مولد السيد البدوى

وفى مصر يحتفل بكثير من المناسبات الدينية المختلفة والتى يمكن تصنيفها إلى فئتين - هما :

الفئة الأولى :

المناسبات الدينية العامة كالاحتفال بالأعياد ومولد النبى « صلى الله عليه وسلم » ، وأول العام الهجرى وليلة الإسراء والمعراج ، وليلة النصف من شعبان وغيرها من الاحتفالات الدينية التى لا زالت قائمة فى مصر .

الفئة الثانية :

الاحتفالات الخاصة بموالد الأولياء ويمكن تقسيمها بحسب حجم الجماعات التى تحضر هذه الاحتفالات وهى :

(١) الاحتفالات الكبيرة بموالد الأولياء مثل : مولد الحسين ، ومولد السيدة زينب ومولد الأولياء الذين ينتمى اليهم بعض رجال الطرق الصوفية وهى على سبيل المثال مولد أحمد البدوى فى طنطا ، وإبراهيم الدسوقى فى دسوق . وهذه الاحتفالات تعتبر مناسبات عامة لاتقتصر على المريدين والاتباع لهذه الطرق . بقدر ما يشترك فيها عدد هائل من المواطنين من المجتمعات الريفية القريبة فى أماكن الاحتفال بالاضافة إلى المشاركين فى الاحتفال الذين يحضرون من مدن كثيرة .

(٢) موالد الأولياء مؤسسى الطرق الصوفية ويهتم بحضور احتفالاتها أتباع هذه الطرق ، وتكون قاصرة عليهم ووسيلة تستخدم لجذب أتباع جدد للطريقة الصوفية مثل مولد الرفاعى بالقاهرة .

(٣) موالد أولياء البدووأيضا موالد أولياء النوبيين حيث تقوم العائلات بالاحتفالات وهذا يعنى أنه لا توجد علاقة بين المولد فى المجتمعات البدوية والطرق الصوفية كما لا يعنى أيضا عدم مساهمة أو اشتراك البدو فى الموالد والاحتفالات العامة الأخرى وايضا اشتراك النوبيين فى موالد الأولياء الآخرين .

والتقسيم السابق ليس جامعا ولامانعا لكل أنواع الاحتفالات بالموالد حيث لا يقسم هذا التقسيم الموالد المحلية الأخرى فى كثير من القرى والمجتمعات المحلية ؛ لأن هذه الاحتفالات عادة ما تكون قاصرة على سكان هذه القرى وهذه المجتمعات المحلية وهى لاتحظى بصفة الشمول والعمومية وكثرة المترددين والمحتفلين التى تحظى بها الاستفالات بالمناسبات الدينية العامة والموالد الكبيرة .

« والموالد » تعمل على تدعيم الاعتقاد فى الأولياء وتقوية هذا الاعتقاد ، وبالتالى تحافظ على استمراره عبر الأجيال المتعاقبة كما أنها جزء من النسق الدينى الموجود داخل المجتمع وتعمل على الترابط والتماسك . وهذه الاحتفالات أيضا من الموضوعات التى يهتم بها المعتقد الشعبى والذى يعتبرها جزءا لا يتجزء من النسق الدينى ، كما فيها من ممارسات شعائرية دورية تتم على مدار السنة وترتبط بكثير من الأولياء .

وتعمل الاحتفالات على ترابط الجماعات التى تهتم بها وتعمل على تماسكها فكثيرا ما تتعاون هذه الجماعات فيما بينها لجمع التكاليف الخاصة بالاحتفالات والتى تتمثل فى تأجير الحجرات والشقق وإقامة الخيام وإيجار السرادقات بالاضافة إلى التكاليف الخاصة بالمنشدين والطعام الذى يقدم فى هذه المناسبات لكل المشتركين .

كما وأن أعضاء هذه الجماعات يتعاونون فيما بينهم لمساعدة كل من يفد ويعمل الجميع متعاونين مما يزيد من ترابطهم وتماسكهم .

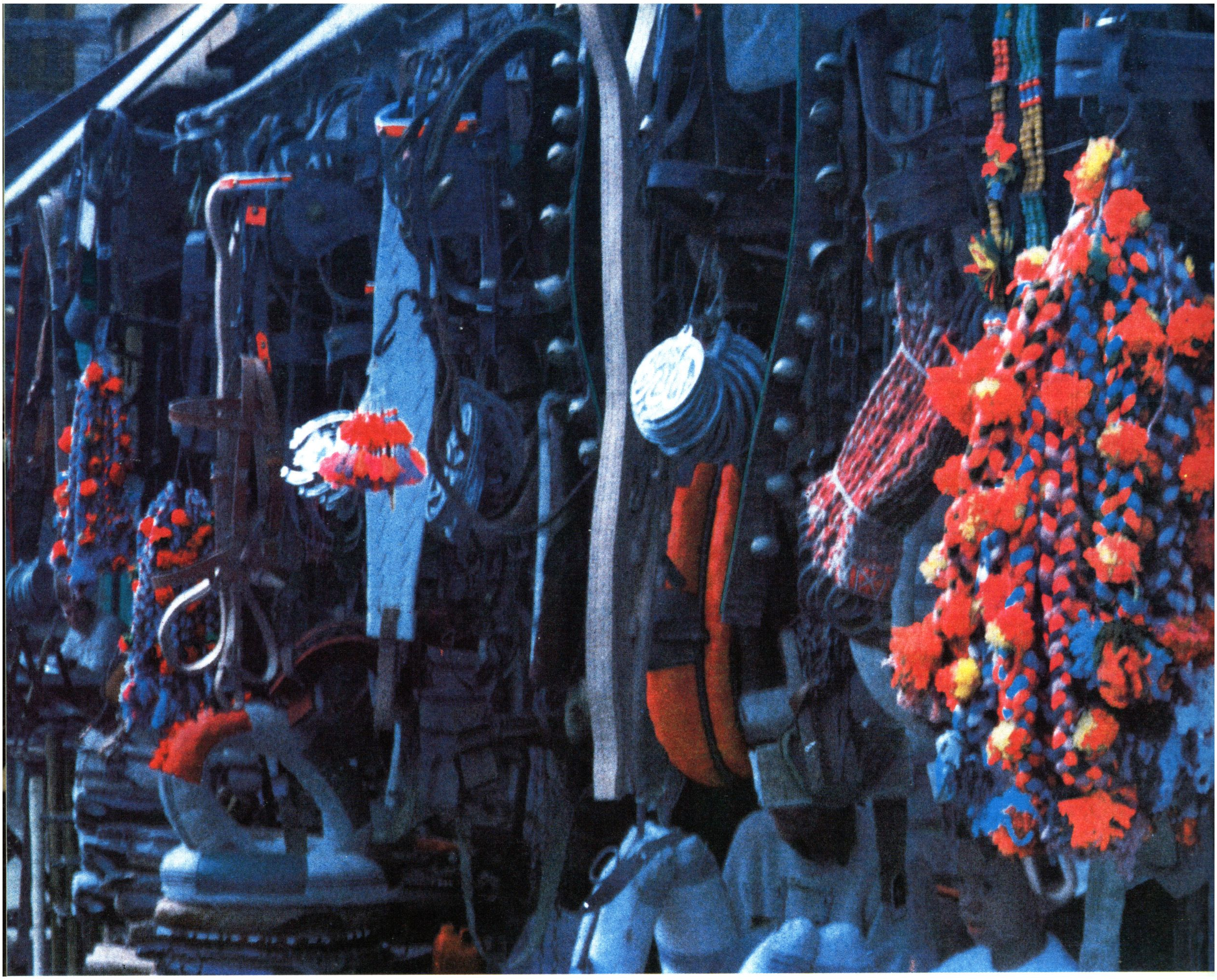
والاحتفال بالمولد مناسبة اجتماعية لتلاقى الاصدقاء وتوسيع شبكة العلاقات الاجتماعية كما أنها تحافظ على التراث الأدبى والشعبى والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية فضلا عن أنها مناسبات للترويح والاستمتاع بوقت الفراغ بالإضافة إلى أنها مناسبة للبيع والشراء وازدهار الحركة التجارية فى المدن مثل طنطا ودسوق كما أنها مناسبات ترتبط بالانتعاش الاقتصادى - للقرويين خصوصا بعد بيع المحاصيل النقدية كالقطن مثلا .

لكى نعطى وصفا دقيقا للاحتفال بالموالد وتحديد الجذور الأولى لهذا الاحتفال فى مصر نجد أن من الضرورى الاعتماد على الدراسة التاريخية التى نستطيع أن نستخلص منها بعض المبادىء الأساسية التالية وهى :

أولا : إذا كان يبدو للوهلة الأولى أن مجتمع الدراسة هو المجتمع المصرى وأننا نعالج ظاهرة ثقافية واحدة إلا أن الواقع يثبت أننا ندرس هذه الظاهرة من خلال ثقافات مختلفة لهذا المجتمع فمما لاشك فيه أن الثقافة المصرية القديمة تختلف عن الثقافة الإسلامية فى عصورها المختلفة داخل المجتمع المصرى .

ثانيا : وإذا كان هناك تشابه بين الاحتفالات بالموالد والأعياد الدينية القديمة فنجد أن هناك اختلافا فى الوظيفة قد تختلف باختلاف كل عصر من العصور ، فوظيفة الاحتفالات الدينية فى مصر كانت تؤدى من أجل هدف دينى وهو تقديس الفرعون أما الوظيفة الخاصة فى الاحتفالات الدينية وفى العصر الإسلامى فكانت تقام على أساس أنها أعياد واحتفالات دينية وقد اختلفت هذه الوظيفة فى العصر الفاطمى فتعددت الاحتفالات بالموالد ، وكثرت وكانت الوظيفة المستهدفة والمقصودة هى العمل على نشر الدعوة الفاطمية وإلهاء الشعب عن التغير فى المذهب الدينى الذى يحدث فى البلاد واستخدمت من الوسائل والأساليب ما يساعد على تحقيق هذه الوظيفة واستمالة الشعب لحب الفاطميين كما استمر الهدف من إقامة الاحتفال بالموالد لأسباب سياسية فى عصر الأيوبيين والمماليك رغم اختلاف الظروف الاجتماعية .

ثالثا : إن تعرض مصر لظروف الحروب الصليبية أدى إلى الاقتصار فى إقامة الاحتفال بالموالد فانكمشت بعض المظاهر



أدوات الركوب والزينة والخيول العربية من مولد السيد البدوى

الاحتفالية المختلفة فى العصر الأيوبى .

رابعا : موقع مصر الفريد ساعد على انتشار ديانتها القديمة على سواحل اليونان كما ساعد على هجرة العلماء ومشايخ الطرق الصوفية والأولياء من المغرب للإقامة فيها .

خامسا : من الصعب الفصل بين مظاهر الاحتفالات بالموالد سواء أكانت ممارسات شعائرية أم ممارسات دنيوية فلكلورية .

لا يمكن فصل « الموالد » فى مصر القديمة عن الدين ؛ لأن الدين كان جوهر الحياة اليومية فيها ولقد ساعدت الظروف الأيكولوجية على عمومية بعض الافكار الدينية وانتشارها فى معظم مدن مصر القديمة ؛ نظرا لسهولة الانتقال بين مصر عبر النيل من الجنوب الى الشمال ؛ مما ساعد على نقل الأفكار والعادات الدينية من مكان إلى مكان آخر وقد تتخذ بعض العبادات أسماء غير الأسماء التى تعطى فى جنوب الوادى مما أدى إلى تعدد الآلهة واختلاف أسمائها .

وقد ساعد على انتشار هذه العقائد ما وضع عنها من أناشيد وأشعار كما أنها عاشت واستقرت بجانب العقائد المتوارثة دون أن يشعر سكان هذه المدن بأى تناقض بينها . وهذا ما أكده « أدلف أرمان » حيث أشار إلى أن العقيدة المصرية قامت على أساس تعدد الآلهة ولكنها امتازت بالقدرة على توارثها للأجيال القادمة .

وإن معرفة المصريين القدماء للعبادة وتقديمها للآلهة المتعددة استوجبت ضرورة القيام بتأدية الشعائر المفروضة عليهم للتقرب إليها والاحتفال بها . ولم يستخدم المصريون مصطلح « الموالد » وإنما استخدموا لها مصطلحا آخر هو « الأعياد » التى تعددت فى مصر القديمة كثيرا ؛ وخاصة فى عهد الدولة الحديثة فهناك بالإضافة إلى الأعياد الدينية لمواكب آمون وأعياد الآلهة المختلفة ، أعياد الجبانة ، وأعياد فرعون وخاصة الاحتفال بالعيد الثلاثين لتتويج فرعون ، كذا الاعياد الزراعية كعيد رأس السنة وعيد الحصاد وعيد الفيضان وكانت معظم هذه الأعياد فى بادىء الأمر ذات طابع دينى ، ولكنها لم تلبث أن تحولت إلى مناسبات لإقامة الاحتفالات الكبيرة والمواكب الضخمة .

وقد حفظ لنا التاريخ بعض المعلومات عن هذه الأعياد كالعيد الكبير للإله « مين » وعيد الأم أوزيريس ، وعيد زيارة آمون لمعبد الأقصر الذى يعتبر من أهم الأعياد التى كانت تقام فى الاقصر وفى عهد الدولة الحديثة وكان يطلق اسم عيد « أبت العظيم » وهو اسم معبد الأقصر الحالى ومعنى كلمة « أبت » تعنى الحريم ؛ لأن هذا المعبد كان مخصصا « لحريم آمون » وكان يحتفل به كل سنة احتفالا كبيرا ، كما أنه كان عيدا شعبيا فقد كان يغادر آمون معبد الكرنك لزيارة الالهة « مون » فى معبد الأقصر فى اليوم الخامس عشر من الشهر الثانى من فصل الفيضان ولا يرجع الا بعد عشرة أيام ، أما العيد نفسه فكان يمتد من أربعة وعشرين يوما إلى سبعة وعشرين يوما . وتصور لنا النقوش التاريخية تفاصيل هذا العيد وخروج موكب الفرعون تتقدمه القرابين التى سوف تذبح احتفالا بالعيد كما يشترك فى الاحتفال الجنود والفرق الموسيقية وتحمل أربع سفن على أكتاف رجال الدين إلى أن تصل إلى النيل فتوضع فى السفن الكبيرة ومنها السفينة الخاصة بآمون وقد (ازدانت) ويتبعها بعد ذلك سفن الكهنة ورجال الجيش والموسيقيين والمغنيين والمغنيات والراقصات وينتهى الاحتفال فى معبد الكرنك بتقديم القرابين وذبحها .

ويتضح أن أهم ملامح الاحتفالات المصرية القديمة تتركز فى جانبين : الجانب الدينى والشعائرى . تقديس الآلهة والفرعون ، وتقديم القرابين ، والقيام ببعض الممارسات الشعائرية الأخرى كالرقص الدينى وغيرها . أما الجانب الآخر من الاحتفالات وهو يتعلق بالجانب الدنيوى أو الفلكلورى فهو يشتمل على الموسيقا والرقص والغناء وغير ذلك من مظاهر الاحتفالات الشعبية . كما اتضح وجود تداخل فى الجانبين وأنه من الصعب الفصل بينهما فالرقص على سبيل المثال يؤدى بغرض دينى وكذا الموسيقا .

وقد يرجع الظهور الحقيقى للموالد والاحتفال بها فى مصر إلى عصر الإخشيد فقد كانت الأعياد تقام فى المناسبات الاجتماعية الكبرى التى يشترك فى إحيائها الحكام والشعب وتمد الأسمطة ويخرج الناس إلى المنتزهات وهم يرتدون ملابسهم الجديدة . ولم يقتصر الأمر على الاحتفال بالأعياد الدينية الخاصة بالمسلمين وإنما شارك المسلمون المسيحيين فى كثير من الأعياد ؛ حتى أصبحت أعيادا قومية ومن هذه الأعياد عيد وفاء النيل ، وفتح الخليج وعيد النيروز وهو ما يشبه عيد الربيع « شم النسيم » وقد ذكر المسعودى مدى اهتمام - المصريين (مسلمين ومسيحيين) بالاحتفال بعيد الغطاس فى عصر الإخشيد وخروجهم إلى نهر النيل ومعهم طعامهم وشرابهم وآلات الطرب والموسيقا حتى أصبحت ليلة الغطاس من أكبر الليالى التى يحتفل فيها بمصر .

وإذا كانت بداية ظهور الأسمطة فى العصر الإخشيدى فإن وظيفتها الاجتماعية اختلفت فى العصر الفاطمى الذى اتخذها كوسيلة من وسائل نشر الدعوة الفاطمية بين المصريين فتعددت الأسمطة وأنواعها وصنوف وألوان الأطعمة التى تقدم متمشية مع المثل الشعبى « اطعم الفم تستحى العين » فقد ظن الفاطميون أنهم باستخدامهم هذه الاسمطة يمكنهم تغيير المذهب الدينى السنى للمصريين . ونشر المذهب الفاطمى الشيعى ، ومن الممكن أن نقول ان وظيفة الأسمطة وظيفة سياسية . كما وان الاحتفالات قد تغيرت بدخول الفاطميين اليها بل إن الاحتفالات بموالد الأولياء المسلمين والقديسين المسيحيين بدأت تظهر ربما لأول مرة فى تاريخ مصر بشكل مباشر ، فمن أهم الاحتفالات التى أقيمت الاحتفال برأس السنة الميلادية ، وأول العام الهجرى ، ويوم عاشوراء (وهو يوم مقتل الحسين) ومولد النبى « صلى الله عليه وسلم » ومولد على بن أبى طالب ومولد الحسن ومولد الحسين رضى الله عنهم ومولد فاطمة رضى الله عنها ومولد الخليفة ، وليلة أول

رجب وليلة منتصف رجب وأول ليلة فى شهر شعبان وليلة النصف وأول رمضان وجبر الخليج ويوم النيروز ويوم الغطاس ويوم الميلاد وعيد النصر (وهو يوم دخول الفاطميين مصر) وخميس العهد .

وقد اشتهر العصر الفاطمى بالمبالغة فى احياء الأعياد والمواسم والدافع لهذه الظاهرة لا يرجع إلى الثراء الذى تمتعت به الدولة الفاطمية فحسب وإنما يرجع أيضا إلى استخدام هذه الاحتفالات كمجال لنشر الدعوة الفاطمية ومحاولة الدعاية لها ولهؤلاء الحكام الجدد ، فاتخذت الدولة الفاطمية من الأعياد والمواكب والاسمطة وسائل للدعاية والوصول إلى قلوب الناس وكسب ولائهم ومحبتهم ؛ لتأييد النظام الجديد ونشر المذهب الفاطمى واتخذت من الأعياد مناسبات اجتماعية لتحقيق هذا الهدف .

ولم يقتصر الفاطميون على الاحتفال بالأعياد والموالد التى كانت موجودة من قبل بل أدخلوا أعيادا جديدة وهى مولد على كرم الله وجهه ، ومولد الحسن ومولد الحسين وليالى الوقود - الأربع (وهى أول رجب ونصفه وأول شعبان ونصفه) وترجع هذه التسمية إلى أن جميع المساجد كانت تضاء فى هذه الليالى ويخرج الناس إلى الجامع الأزهر وهم يحملون المشاعل فتظهر القاهرة وكأنها قد « أصبحت نهارا » على حد وصف المقريزى لها .

ومن الأعياد الأخرى التى أدخلها الفاطميون أيضا عيد « غدير قم » وهو المكان الذى يقول الشيعة إن النبى « ﷺ » وَلَّى عليا بن أبى طالب عهده فيه وجعله علىَّ خليفته ، أو كما يقول الشيعة أصبح بمنزلة هارون من موسى . أما يوم عاشوراء وهو العاشر من المحرم فقد احتفلت به الحكومة الفاطمية احتفالا كبيرا فكانت تعطل فيه الأسواق ويخرج الناس فيه إلى الشوارع يبكون حزنا على الحسين بن على وهو يوم استشهاده . كما كان يقدم فى هذا اليوم سماط أطلق عليه « سماط الحزن » فكان لا يقدم فيه إلا خبز الشعير والعدس والمملحات والجبن وغيرها كدليل على الحزن .

اعتاد الخلفاء الفاطميون على أن يركبوا فى مواكب فخمة يشقون شوارع القاهرة وسط أفراح الناس ومظاهر الزينة وبعض هذه المواكب كانت تسمى بالمواكب « العظام » وتقام أول العام وأول رمضان والجمع الثلاث الأخيرة من شهر رمضان وصلاة عيدى الفطر والأضحى وجبر الخليج ، أما المواكب الأخرى فقد سماها القلقشندى المواكب « المختصرة » وكانت تحدث أربع مرات فى السنة . ويشترك فى هذه المواكب آلاف الفرسان وصفوف الجمال وعليها الهوادج المزركشة ويمشى إلى جانب الخليفة أحد كبار الدولة يحمل مظلة .

أما بالنسبة لمواكب « الموالد » فكان يتقدم المواكب نائب عن الخليفة وكان يظهر ممتطيا جوادا ؛ ويحيط به ثلاثون من ممثلى الخليفة وكثير من الحجاب والقراء ومؤذنى المساجد المختلفة يحمدون الله ويدعون للخليفة ، وكان المحتفلون يركبون الجياد أيضا وبأيديهم الشموع المضاءة كما كانت الجموع الغفيرة تتابع الموكب الذى يبدأ من رواق قاضى القضاة ويسير فى شوارع القاهرة حتى يصل إلى باب الزمرد وهناك يكون الخليفة جالسا فى منظرته فيشتد الزحام والكل يترقب فرصة مشاهدة وجه الخليفة ، وكان الخطباء فى المساجد يتبارون فى خطبهم وإذا ما انتهوا منها فتحت نوافذ المنظرة فيظهر وجه الخليفة ويخرج أحد رجاله ويلوح لهم بيديه علامة على الانصراف ويقول :

« أمير المؤمنين يرد عليكم السلام » فيستأنف الموكب سيره . وكانت تقدم الأسمطة وتوزع الحلوى وتعطى الهبات .

وقد كثر الاهتمام بالغناء والموسيقى فى الاحتفال بالموالد فى العصر الفاطمى وأقبل كثير من رجال الدولة وأعيانها فى مجالسهم الخاصة ومآدبهم على سماع المغنيين والمغنيات وكان معظم المغنيات من الجوارى ، كما أن مجالس الطرب واللهو كانت تقام على شواطىء الخليج بالقاهرة ولما زاد الانحلال الاجتماعى من جراء هذه المجالس أمر الخليفة الحاكم بامر الله بإلغائها .

وإذا كانت الحياة اليومية فى أيام الدولة الفاطمية قد وصفت بالحياة الاجتماعية المترفة فإن الدولة الأموية قد غلبت عليها عقيدة الجهاد فنجد المقريزى عندما يشير الى بعض الاحتفالات فى العصر الأيوبى لا يتعرض لألوان الإباحة والمنكرات التى انتقدها عند كلامه عن الاحتفالات فى العصر الفاطمى والعصر المملوكى ؛ وذلك لأن الأيوبيين قد اقتصدوا فى الاحتفالات وألغوا أعياد الشيعة ، أوغيروا فيها بما يتفق مع تحول البلاد من المذهب الشيعى إلى السنى ، فعلى سبيل المثال تحول يوم عاشوراء من يوم الأحزان إلى يوم السرور والفرح الذى توزع فيه الحلوى وتطهى فيه الحبوب .

وهكذا شهدت مصر فى العصر الأيوبى اهتماما بالاحتفالات . ولكن مع مراعاة الاقتصاد فتسمع ايضا عن الأسمطة والمواكب وغيرها من مظاهر الاحتفالات كما وأن العصر الأيوبى أيضا استخدم نفس الوسائل التى كانت موجودة فى الدولة الفاطمية ولكن بشىء من الاقتصاد ، فقد بدأت سلسلة المعارك الحربية مع الصليبية والحروب تحتاج دائما إلى المال الذى ينفق فى شراء المعدات والإنفاق على الجيش على حساب الجوانب الاجتماعية الأخرى للحياة . ومن هنا كانت الاحتفالات بالموالد فى هذا العصر قليلة نسبيا .

وهناك مبدأ آخر وهو ارتباط الاحتفالات بالحالة الاقتصادية والرواج الاقتصادى الأمر الذى أدى إلى الاهتمام بالاحتفالات بالموالد فى العصر المملوكى على نحو أكبر . وقد لايكون العامل الاقتصادى هو السبب الوحيد ، فهناك العامل السياسى أيضا وهو أن المماليك كانوا من الأجانب بالإضافة إلى ظروف انهيار الدولة الإسلامية فى المغرب . فعادت الحياة الصاخبة مرة ثانية فى أيام المماليك وكثرت الأعياد الدينية والقومية وبُولغ فى إقامة تلك الأعياد والاحتفالات . ففى الأعياد ذات الصبغة الدينية كان الناس يتبادلون التهنئة ويقيمون الموالد والولائم

ويتصدقون على الفقراء ويبالغون فى إظهار السرور .

وأصبحت هذه الاحتفالات تشتمل على المواكب مثل الاحتفال بدوران المحمل وكذلك فى الاحتفال بوفاء النيل وتولية سلطان جديد ، فكانت تفرش الشوارع بقطع الحرير وتقام أقواس النصر ويحضر الشعب الاحتفال .

ومما يؤكد موقع مصر الممتاز هجرة العلماء إليها وقدوم من شجع على إقامة « الموالد » وانتشارها انتشارا كبيرا فقد وفد على مصر فى القرن السابع الهجرى كثير من مشايخ الصوفية ومعظمهم من المغرب والأندلس مثل : أبى الحسن الشاذلى وأبى العباس المرسى وأبى القاسم القبارى والسيد أحمد البدوى وقد وجدوا فى مصر الجو الملائم ؛ لنشر تعاليمهم ومذاهبهم وأفكارهم . وقد انقسموا إلى فرق لكل فرقة شيخها وشعارها وقد ازداد عدد المصريين الذين أقبلوا على هذه الحياة الدينية كما تقرب إليهم سلاطين المماليك فأقاموا الخانقاوات ورصدوا الأوقاف عليهم .

وقد ذكر أبو المحاسن أن السلطان برقوق أقام مدرسة أنشأها فى بين القصرين وقرر لها مرتبات وميزات وعين بها عددا من الصوفيين الذين آمن بهم كثير من عامة الناس وقصدوهم لمشاركتهم فى أفكارهم ولقضاء حوائجهم حتى وصفوا بأنهم ملوك الآخرة الذين يدخلون الجنة قبل الأغنياء . وبدأ التوسل بالأولياء والمشايخ ؛ لتحقيق المآرب والغايات وآمن الناس فى ذلك العصر فى الاعتقاد فى هؤلاء الأولياء الصالحين حتى نسبوا إليهم كثيرا من الأعمال الخارقة للعادة وأسموها بالكرامات . وقد استتبع ذلك الاعتقاد الكبير فى الأولياء العناية الفائقة بإقامة موالدهم السنوية فى الجهة أو البلد التى فيها قبر الولى وقد قام قايتباى برعاية بعض هذه الموالد وأمر بإقامتها ودعوة الخليفة والقضاه والأعيان إليها .

أما عامة الناس فبلغ اهتمامهم بأمر هذه الموالد والاحتفال بها والدعوة إلى حضورها اهتماما كبيرا للدرجة التى كانوا يفتخرون بالاعداد الكبيرة التى حضرت إلى الموالد فكانوا يقولون « جاء حجاج هذه السنة لمولد السيد أحمد البدوى من الشام وحلب أكثر من حجاج الحرمين » .

وقبل أن نختم هذا الجزء من البحث - يجدر الإشارة إلى أهم العوامل التى أدت إلى انتشار الموالد فى مصر ومن أهمها : طبيعة المصريين منذ أيام الفراعنة فقد جبلوا على الاعتقاد فى القوى الإعجازية وتقديسها والعامل الثانى : الذى لا يمكن إغفاله وهو أن موقع مصر الفريد بين مفترق الطرق بين القارات الثلاث قد ساعد على سهولة هجرة العلماء والأولياء ورجال الدين من المغرب العربى فى القرن السابع الهجرى .

أما العامل الثالث : فهو أن الشخصية التى نمت فى ظل الإيمان والاعتقاد فى القوى الاعجازية ، هذه الشخصية استطاعت أن تجد فى حبها للنبى محمد « ﷺ » وآل البيت متنفسا لها ، وبالرغم من عدم اعتناق هذه الشخصية للمذهب الشيعى إلا أننا لم نجد أى شيعى من الشعوب الإسلامية يكن الحب للنبى وآل بيته بالدرجة التى يكنها الشعب المصرى .

ويتضمن الاحتفال بالموالد جانبا مهما هو الجانب الشعائرى ومن المعروف أن الشعائر أفعال متكررةREPETITVE ACTIONS تأخذ شكل العادات التى ترتبط بالنسق الدينى . وهو لا يعنى أن كل العادات المرتبطة بالممارسات الدينية تعد شعائر ، فكثير من هذه العادات تكون أفعالا دينية فضلا عن اشتراكهم أيضا فى النشاط الدنيوى SECULAR وأقرب مثال على ذلك الاحتفالات الدينية فهى تشتمل دائما على الجانبين الشعائرى والدنيوى . ولا يمكن فصل السلوك الشعائرى عن الاعتقادات الدينية التى يؤمن بها الأفراد ، والتى تلزم القيام بالعبادات والفروض والإلتزامات الدينية من صلاة وصوم وزكاة وحج . كما هو الحال عند المسلمين وما يتطلبه القيام بهذه الممارسات من قواعد يجب مراعاتها مثل التطهر والوضوء وهذا يعنى أن الشعائر مهما كانت بسيطة أو معقدة جماعية أم فردية تعد ترجمة وأداء للاعتقاد ويجب عند دراستها التعرف على كثير من التفاصيل الخاصة بها والتى تساعدنا فى معرفة الأساس الدينى لهذه الشعائر . وقد أكد ذلك « هرسكوفيتز » HERSKOVITSعندما نبه على ضرورة الأخذ بكل التفاصيل الخاصة بالشعائر .

فالشعائر المتعلقة بالموالد ترتبط ارتباطا وثيقا بالاعتقاد بأهمية « الأولياء ، والقديسين والأدوار » التى يقومون بها وتأثيرهم فى الحياة اليومية ليس بالنسبة للجماعات الدينية التى تعتقد اعتقادا راسخا فى هؤلاء الأولياء والذين يرتبطون بهم برباط القرابة الشعائرية حيث يعتبرونهم أباءهم وأجدادهم من الناحية الروحية فحسب وإنما عند كثير من الأفراد الذين يرجعون أسباب نجاحهم فى أداء أعمالهم اليومية من عمل ودراسة للأولاد ، وإنجاب الأطفال ، وزواج بناتهم يرجع الى تأديتهم هذه الشعائر وإلى تأثير هؤلاء الأولياء عليهم . هذا بالإضافة إلى الاعتقاد فى أنهم السبيل للتقرب إلى الله ، فهم الذين يشفعون لهم عنده ويسألونه تحقيق دعائهم فى الدنيا والآخرة فليس بينهم وبين الله حجاب بل قد يصل الاعتقاد فيهم إلى درجة أكبر من ذلك فيرى البعض أنهم هم الذين يحققون الأعمال ويعينونهم إذا ما استعانوا بهم فى قضاء حاجاتهم ورفع الظلم عنهم والشكوى إليهم .

أول ما يتبادر إلى الذهن أن السلوك الشعائرى يتضمن كل مظهر يتعلق بالالتزامات الخاصة بالعقيدة الدينية التى يدين بها الفرد بما ينطوى عليه من القيام بالعبادات والفروض الدينية ، ولكى تمارس هذه الشعائر يجب مراعاة شروط سلوكية معينة مثل التطهر والوضوء وإذا كان التطهر يتم فى الشريعة الإسلامية باستخدام الماء ، إلا أن المقصود به ليس تنقية الإنسان نفسه مما يكون قد علق به من أشياء تدنسه وانما قصد به التطهر من أدران الشر ؛ لكى يحل الخير فى الإنسان

وهذا يعنى أن الأتباع الذين يمارسون هذا السلوك الشعائرى قد بدءوا مرحلة جديدة وأن عملية التطهر نفسها ما هى إلا استعداد وتهيؤ لدخول هذه المرحلة ليكتسبوا طبيعة جديدة وصفات خاصة تقربهم من الطبقة المقدسة للأولياء المحتفى بهم .

فالشعائر التى تقدم للأولياء بمناسبة موالدهم فضلا عن قيامها على أساس الاعتقاد فى أهمية هؤلاء الأولياء وقدرتهم وقداستهم ، ولكى يتم مباشرتها والقيام بممارستها يجب أن يتوفر بعض الشروط والواجبات أولها عند كثير من الاتباع الوضوء فهناك إلزام وضرورة من أن يكون الإنسان متوضئا عند الوقوف أمام الولى . وقد تصل المغالاة عند البعض إلى التنبيه بضرورة أن يكون الإنسان مغتسلا ؛ حتى يكون طاهرا من كل دنس ويمكن أن نميز ثلاثة عناصر شعائرية عند الاحتفال بالمولد هى :

— زيارة الضريح .
— الذكر .
— الموكب .

ولا يجوز حضور المولد دون زيارة الضريح التى لها آداب خاصة منها التهيؤ والاستعداد المادى والروحى كالوضوء والاستحمام والاعتقاد بقدرة الولى فهو يتمتع بكثير من الصفات لأنه شخص ذو سلطان وملهم وبصيرته تخترق الحجب ، ويمكن أن يؤتمن على الأسرار بالإضافة إلى قدرته على القيام بأعمال كثيرة . ولا تقتصر زيارة الولى على تحيته فحسب وإنما الاستعانة به فى إمكانية حضور المولد فى المرات القادمة . ومن الشعائر التى تؤدى داخل المقصورة وأمام قبر الولى ، الظهور أولا بمظهر الخضوع والطاعة وقد يصل الأمر إلى الإذلال والإنكسار فالولى ينظر اليهم ويراهم وأن روحه الطاهرة تحول زواره وتلاحظ سلوكهم كما أن زيارة الضريح مناسبة للدعاء ؛ لأنه يعتقد بأن الدعاء فى هذا المكان مستجاب فهو مكان طاهر طهره الولى بدفنه فيه أو انتقاله إليه . ومن الواجبات الضرورية زيارة ضريح الولى طوال أيام الموالد ولا تقتصر هذه الزيارة على الليلة الكبيرة بل يجب أن تتم زيارة الضريح يوميا وقد تتعدد الزيارات فى اليوم الواحد فتستمر أكثر من مرة واحدة يوميا وبعدد أوقات الصلاة التى يؤديها المرء فى المسجد ، كما يجب ألا ينسى المرء قبل أن ينفض المولد من زيارة الولى للمرة الأخيرة وذلك من آجل « الإذن » له بالمغادرة وإلقاء نظرة أخيرة على مقصورة الولى وهو يتوسل إليه أن يتمكن من الحضور فى المرات القادمة . وهناك صيغة خاصة تسمى صيغة الاستقبال وهى عبارة عن قراءة الفاتحة ثم تلاوة آية . . « إن الله وملائكته يصلون على النبى » . . ثم الصلاة على النبى بصيغة « اللهم صلى وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم » ثم الصلاة بصيغة أخرى وهى « الصلاة والسلام عليك يا رسول الله » . مع وضع اليدين على الصدر ثم إنزال اليدين ثم قول « الصلاة والسلام عليك يا حبيب الله » ووضع اليدين على الصدر مرة ثانية « فتلاوة ألف صلاة » و « ألف سلام » عليك يأول خلق الله وخاتم رسل الله فيعقبها وضع اليدين على الرأس .

وزيارة الضريح لا تكون قاصرة على الرجال والشباب والصغار وإنما تضم السيدات كذلك وليس هناك وقت محدد لزيارة النساء فى الموالد وإنما الزيارة مفتوحة وبدون حدود .

ويتم فى موالد القديسين الأقباط زيارة بعض المزارات الخاصة بالقديسين والتوجه إلى بعض الأماكن فى الكنيسة أو الوقوف أمام بعض الصور والأيقونات الموجودة داخل الكنيسة نفسها أو إلى مكان المذبح المقدس . كما أنهم يشترون بعض النماذج والأيقونات والتماثيل الخاصة بالقديسين ويحتفظون بها . وأساس التقديس أو القداسة أو البركة التسليم المطلق بأهمية الأولياء والقديسين وقدراتهم الخفية عل القيام بأعمال معجزة .

ويعد الذكر عند المسلمين من أهم الشعائر التى تؤدى فى الموالد ويتضمن الذكر ذكر أسماء الله الحسنى أو صفة من صفاته أو حكم من أحكامه أو فعل من أفعاله أو استدلال على شيء من ذلك كما أنه يحتوى أيضا على ذكر رسل الله وأنبيائه .

وللذكر عدة أنواع منه ما هو ثناء على الله مثل « سبحان الله والحمد لله والله أكبر » ومنه ما هو دعاء « ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا » ومنه ما هو مناجاة « الله سبحانه » والصلاة على النبى « ﷺ » إن الله وملائكته يصلون على النبى . . . . وقد يكون الذكر بأسماء الله الحسنى أو بقراءة الأوراد تقربا إلى الله وهذه الأوراد إما تكون أجزاء من القرآن الكريم أو تكون ابتهالات يكتبها الشيوخ والكبار .

وقد تستخدم الموسيقا فى الذكر لجذب أعداد كبيرة للحضور وللمشاركة فى الذكر ثم الانتماء بعد ذلك إلى هذه الجماعات ، وهناك اختلاف بين الجماعات التى تحضر جو الموالد ؛ لتمارس هذه الشعائر فهم يختلفون فى الطريقة التى تؤدى الذكر ، وفى درجة الهزات والشطحات ولكنهم يتفقون جميعا فى أن الذكر يؤدى جماعيا ولهذه الجماعة شيخها الذى يقود الذكر ، ويصدر لها التعليمات التى قد تكون فى شكل إيماءات أو تصفيق أو ذكر بعض الأدعية والعبارات . وهو يشجع جماعته على الاستمرار فى تأدية شعائر الذكر ويحاول المحافظة على التوافق الصوتى والحركى بين جميع أعضائها ، مما يحافظ على الاتساق والشكل العام للجماعة .

وتمارس كثير من الجماعات شعائرهم الخاصة بالذكر خارج المسجد فيقيمون السرادقات الخاصة أو الخيام ويستخدم بعض الجماعات مكبرات الصوت كما يستأجر بعض المنشدين لإحياء ليالى المولد والإنشاد الدينى ولتحميس أعضائها للتعبير عن فرحتهم بهذه المناسبة وتسمح بعض الجماعات الدينية باشتراك المرأة فى الذكر وقد تقصر بعض الجماعات هذا النشاط على الرجال دون النساء والأطفال وترى أنهن غير مكلفات فى القيام بمشاهدة الشعائر وممارستها .

ومن الشعائر التى تمارس فى الموالد سواء مولد النبى « ﷺ » أو موالد الأولياء الكبيرة كمولد السيد البدوى ومولد إبراهيم الدسوقى ، والحسين والسيدة زينب نجد المواكب وهى فى حقيقتها تجمعات دينية تمارسها الطرق الصوفية والمقصود منها لفت الأنظار إلى بعض الشعائر التى تؤديها الجماعات الصوفية تريد بها الإشارة إلى قوة الدين وتماسك المسلمين فى الحفاظ على شعائره . ويتشكل الموكب من جماعات تطوف بعض الجهات أو الأحياء شاكرة الله على ما أعطاها من هداية وطاعة ويقال ان هذه المواكب امتداد للسنة النبوية وأحياء لها عندما دخل الرسول مكة فاتحا . وقد تكاثر أهلها فدخلت الجماعات وهى تكبر وتذكر اسم الله .

وقد تشارك الحكومة فى تنظيم هذه المواكب بخاصة فى مولد النبى « ﷺ » فيتقدم الموكب بعض رجال الشرطة الذين يركبون خيولهم وبعضهم الآخر يكون مترجلا كما يحضر الموكب عدد من ممثلى السلطة المحلية ويشترك أيضا رجال من التنظيم الصوفى . أما موالد الأولياء فيترك تنظيمها لخليفة الولى ولرجال الطرق الصوفية فى المناطق التى يقام فيها الاحتفال ويتم تنظيم الجماعات المشتركة بحسب ترتيب مكانتها الاجتماعية وقوة تأثيرها وعدد أتباعها . ويحدد لها الطرق والشوارع الرئيسية التى تسير فيها وغالبا ما يبدأ الموكب من أحد الميادين الرئيسية لينتهى عند مقصورة الولى حيث تتلى صيغة الاستقبال التى سبق الإشارة اليها . وتنشد الجماعات المشتركة فى الموكب أناشيد دينية خاصة كلها تتعلق بمدح الرسول « ﷺ » والاشارة بالولى الذى يحتفى به .

وفى رأينا أن المواكب من المشاهد الدرامية التى تستخدم حوادث قليلة واقعية تتمثل فى بعض الفرق الرمزية من قوات الشرطة التى تسير فى المشهد والتى قد تستخدم الموسيقا فى العزف والتعبير عن السرور بالإضافة إلى بعض القوات الخاصة بحفظ النظام وترتيب وقوف المشاهدين وتنظيمهم لهذا المشهد ، ويشتمل على خليفة الولى الذى يركب حصانا ويرتدى زى رجال الدين ، ليكسب احترام المشاهدين ، ويحتوى المشهد أيضا على عدد من الجماعات لكل جماعة منشدها كما قد تستخدم بعض الآلات الموسيقية للمحافظة على الإيقاع .

ولا تقتصر المواكب على الأولياء المسلمين بل هناك مواكب خاصة بالقديسين وتحاول الجماعات المسيحية فى موالد القديسين القيام ببعض المشاهد الخاصة التى تختلف عن مواكب المسلمين وهناك جماعات تنشد بعض التراتيل الدينية تسير فى الشوارع المحيطة بكنيسة القديس إلى أن تصل إلى مدخل الكنيسة ثم تتجه الى صورة القديس وهى مستمرة فى ترتيلها وقد تضم مواكب خاصة بالأطفال الذين سيتم تعميدهم وهم يرتدون الملابس البيضاء ذات الصلبان المشغولة بالاضافة إلى استخدام بعض الآلات الموسيقية الشعبية وبعض الآلات النحاسية .

وقد استطاع الإنسان أن ينقل مأثوراته وما أبدع إلى الأجيال التالية وقد استخدم النقل الشفاهى ORAL TRANSMISSION كأحد الوسائل المستخدمة فى تعليم التراث ونقله إلى الأجيال المتعاقبة ؛ ولذا أصبحت ثقافته هى خبرة أجيال سابقة مضافة إليها خبرة جيله ؛ ليقدم من جديد خبرة جديدة كجيل جديد وهذا يدل على أن ما ينتجه الإنسان من ابداعات فنية تنمو وتطرد بنمو الانسان وتقدمه وهذا لا يعنى عدم استمرار التراث وتغيره ـ بتغيير الإنسان فالتراث يستمر ما دامت هناك جماعات تحافظ عليه وتعمل على استمراره والمحافظة عليه كجزء لا يتجزأ من ثقافتها .

كما يتصل بها اتصال الجزء بالكل ويعرض المواد الفلكلورية مثل الأغانى الشعبية الدينية والحكايات الشعبية التى تحكى عن الأولياء ومعجزاتهم وعلاقتهم بالأحياء . وتحدد المواد الفلكلورية المصاحبة للاحتفال بما يلى :

— **الأغنية الشعبية**
— **الموسيقا الشعبية**
— **الامثال الشعبية .**
— **الحكايات الشعبية**
— **الألعاب الشعبية .**

والأغنية الشعبية :

مقطوعات شعرية تحفظ عن طريق الرواية الشفاهية وتغنى بمصاحبة الموسيقا وهى تعتمد على الموسيقا السماعية وليس لها « نوتة موسيقية » مكتوبة وتتميز الأغنية الشعبية بالصفة الجماعية بمعنى أن أى شخص يستطيع أن يشترك فى أداء الأغنية ، وهذا لا يعنى عدم وجود غناء شعبى فردى وكذا عدم وجود غناء جماعى فى المستويات الغنائية الأرقى وإنما قصدت منه أن جمال الصوت وحلاوته ليس له أثره البارز فى الأغانى الشعبية وان كان هذا لايمنع من وجود كثير من المطربين الشعبيين الذين يتمتعون بهذه الصفة .

وبالرغم من أن كثيرا من الفلكلوريين يرون أن الأغنية الشعبية مجهولة المؤلف إلا أن هذا لا يمنع فى الأغانى والأناشيد الدينية من وجود مؤلف حتى وإن ظل غير معروف .

ومما يجدر ملاحظته أن معظم الأغانى الشعبية لا تلتزم بالوزن أو القافية وانما تعتمد على قدرة المطرب الشعبى فى الأداء أولا . كما أن المغنى لا يلتزم بالتسلسل فى السياق بل قد يخرج عن السياق فيدخل فيه مقاطع من بعض الأغانى المتداولة على أنه يعود مرة أخرى إلى تكملة الأغنية . وقد يلجأ المطرب إلى هذه الوسيلة منعا لحدوث ملل عند المستمعين .

وقد تتناول الأغنية الشعبية فى الموالد بعض الحكم والمواعظ

والأقوال المأثورة وخاصة المؤلفة لبعض قيم المجتمع المصرى كالصبر ، والإيمان بالقضاء والقدر ، والمحافظة على أسرار الآخرين وعدم كشف عيوبهم . ولا ينسى المطرب الشعبى أن يطعم الأغنية « بموال » معتمدا على فرقة موسيقية ، وعليه أيضا أن يترك لأعضائها فرصة التقاط الأنفاس ، هذا بالإضافة إلى ما يحدثه الموال من أثر فى المستمعين يبلغ حد النشوة ويصل بهم إلى حالة الجذب والاندماج التام مع كلمات الأغنية .

على أن مهمة الترويح والترفيه فى الموالد يختص بها فرق شعبية خاصة يقام لها السرادق ويدفع لها رسم للدخول وهذه الفرق تستفيد من مناسبات المولد وتتخذ من الأولياء مقدمات لازمة لأغانيها الشعبية كما تستخدم بعض العبارات والكلمات الغريبة والدارجة .

ويرى الدكتور أحمد أبو زيد أن التعبير الجمالى هو الخاصية الأساسية من خصائص - الإنسان وفى ذلك يقول : إن الإنسان يميل بطبعه إلى التعبير عن إحساسه بالجمال ، وهذا معناه أن التعبير الجمالى هو خاصية أساسية من خصائص الإنسان وإن كانت أساليبه وأشكال هذا التعبير تختلف من مجتمع لآخر لأن الثقافة السائدة فى المجتمع هى التى تحدد تلك الأساليب فى آخر الأمر .

ويرى « فرانزبواسل » أن التعبير بالموسيقا يرتبط ارتباطا وثيقا بالتعبير بالكلمات والتعبير بالرقص . فكثيرا ما كان التعبير فى المجتمعات البدائية مزيجا من الموسيقا والحركات والتعابير اللغوية . وكل هذا يكون فى مجموعة الأغنية الشعبية .

فالموسيقا الشعبية تعد من أهم لوازم الاحتفالات وكذلك الرقص والأداء الدرامى وكل هذه العناصر تتفاعل مع بعضها البعض بحيث لايمكن فصل عنصر عن الآخر .

وكما يرتجل المطرب الشعبى الأغنية فإن الموسيقى الشعبى يلجأ الى الارتجال فكثيرا ماكان مؤلف الموسيقا الشعبية هو نفسه الذى يقوم بأدائها ؛ وحتى إذا كان للقطع الموسيقية الشعبية مؤلف آخر فإن الموسيقا التى يقوم بأدائها ويغير منها ويعدل بما يتناسب مع المناسبة التى يؤدى فيها اللحن وقد يضيف إليه كثيرا من إبداعاته . وقد استفاد الملحن الشعبى المصرى من نغمات الترتيل الدينى والقرآن والآذان والتواشيح الدينية . ووجد فى الموالد مناسبة كبيرة لأداء هذه النفحات ولم يقتصر الارتجال على الموسيقا بل قام المطرب الشعبى ايضا بالارتجال فى مجال الاغنية الشعبية وعلى وجه الخصوص فى مجال الموالد أو فى ارتجال عبارات غنائية قائمة على كلمات « يا ليل يا عين » .

وإذا كانت الموسيقا الشعبية تعتمد على تكرار الوحدة اللحنية فإن هذا التكرار يعتمد على الإيقاع وأنه من السهل التمييز بين النغمات فى الأوضاع المهمة من اللحن كبداية ونهاية الجمل الموسيقية التى يجب أن تكرر ، فالتكرار يكون واضحا فى كل التكوينات الموسيقية والتشكيلات المتكررة التى يمكن سماعها وتحديدها بسهولة فى الموسيقا الشعبية .

وتعتمد الموسيقا الشعبية فى الموالد على النقل السماعى ، لأن معظم الموسيقيين الشعبيين لا يعرفون النوتة الموسيقية ويعتمدون فى استخدام آلاتهم على مهارتهم الفطرية ، فالموسيقىّ الشعبى يستطيع أن يكرر اللحن الواحد فى المناسبات المختلفة وقد يضيف إلى اللحن إضافات يراها ضرورية كما أنه يستطيع أن يغير اللحن ، وذلك بما يتماشى مع المطرب الشعبى الذى قد يغير لون غنائه من مدح إلى موالد إلى غير ذلك من الأغانى ؛ ولذا فان الموسيقىّ الشعبى لديه القدرة على المتابعة وحسن التعبير .

أما الآلات الموسيقية التى يستخدمها الموسيقيون الشعبيون فهى آلات بسيطة فى تكوينها عميقة الأثر فيما تحدثه من إيقاعات يطرب لها الحاضرون فهى الرباب والناى والطبل البلدى الكبير أو الطبل السودانى أو بعض الدفوف والطارات أو المزمار والأرغول وقد يضاف إليها العود أو الكمان فى بعض الفرق التى تطلق على نفسها مصطلح الفرق الشعبية .

وإذا كانت الموالد تتيح الفرصة للمشتركين فى الاحتفالات بالاستمتاع بالموسيقا وتذوقها فإنها بنفس الدرجة تتيح للموسيقيين الشعبيين والمطربين الفرصة المماثلة فى تنمية ابتكاراتهم الفردية ومهارتهم عن طريق الشعور بنتيجة ما أنجزوه من أعمال بالاضافة إلى المتعة الناتجة عن ممارسة هذه الأعمال نفسها .

الأمثال الشعبية :

تعد أحد ألوان التعبير الشعبى الشفاهى ويعتمد كثير من الناس عليها فى انتقال الخبرة والمعرفة من شخص إلى آخر . . . ويمتاز المثل بإيجاز اللفظ وحسن ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم وميزة الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب وليست فى ذلك كالشعر أو النثر فإنهما لاينبعان إلا من الطبقة الارستقراطية فى الأدب وأمثال كل أمة مصدر مهم للمؤرخ الأخلاقى والاجتماعى الذى يستطيع التعرف من خلالها على أخلاق الأمة وعاداتها وعقليتها ونظرتها إلى الحياة لأن الأمثال عادة وليدة البيئة التى نشأت عنها .

وإذا كانت الأمثال بالنسبة لدارس الفلكلور الذى يهتم بالجانب الأدبى أحد الفنون القولية VERAL ARTفإنها بالنسبة للأنثروبولوجى أحد ميادين الثقافة المهمة التى يستطيع منها أن يتعرف على العادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وهى تمده بمؤشر حقيقى لمعرفة الحياة اليومية للجماعة والتعرف على قيمتها .

والموالد مناسبات لإطلاق بعض الأمثال الشعبية التى تقال فى الحياة اليومية كما أنها فى كثير من الأحيان لا تراد لمعناها الظاهر أو الواضح وإنما يكمن خلف المثل دائما معنى آخر خفى وعلى الباحث الأ يقف عند ظاهر المعنى ولكن عليه أن يبحث عن المعنى

الحقيقى وراء المثل والمناسبة التى يقال فيها ، ومن الأمثال المتعلقة بالموالد نجد المثل الشعبى القائل « ركب الخليفة وانفض المولد » وهذا المثل يقصد به أن الاحتفال بمناسبة المولد قد وصل ذروته بركوب الخليفة وبحضور الموكب ، وكما سبق الإشارة إلى أنها مناسبة وفرصة ينتظرها كثير من المترددين على الموالد للحصول على البركة من خليفة الولى . وبالرغم من أن بعض الموالد قد لايشتمل برنامج الاحتفال بركوب الخليفة إلا أن هذا المثل كثير الترديد ، وإذا كان هذا هو التحليل بالنسبة للتفسير الظاهر للمثل إلا أن له معنى آخر كامنا يظهر فى أن هذا المثل يستعمل فى كثير من مناسبات الحياة اليومية ، وليس قاصرا على الموالد وقد يقال بأكثر من طريقة ومناسبة فيستعمل عند ضياع إحدى فرص الحياة اليومية « انفض المولد » وقد يرتبط بالمواقف الصعبة المحيرة التى لا تنتهى فى آخر الأمر إلى شىء ، كما أنه قد يستخدم كوسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى فقد يضرب للاستهزاء والتوبيخ . فمثلا يقال جئت بعد أن « انفض المولد » كما يقال أيضا لحث الهمة وإثارة الشخص لبذل الجهد « لا تأتى بعد أن ينفض المولد »وإلى غير ذلك من مواقف الحياة اليومية التى يتشكل فيها المثل وفقا لهذه المواقف .

وبعض الأمثال يشير إلى علاقة الشعب بالأولياء أو الشيوخ . فالمثل الشعبى القائل « من زار الأعتاب ما خاب » يحث المشتركين فى المولد على ضرورة زيارة الأضرحة ؛ ليتم لهم الفائدة من الزيارة فليس الهدف من الاشتراك فى الموالد »هو مجرد التسلية والترويح عن النفس دون الاهتمام بزيارة قبر الولى ومقصورته وفى القيام بالشعائر المتعلقة بهذه الزيارة .

الحكايات الشعبية :

وتعد الموالد مناسبة لرواية الحكايات الشعبية التى تعد من أهم الأشكال الأدبية الشعبية لكثرة روايتها . وتحتوى الحكايات الشعبية على صيغ كثيرة للأسطورة والحكاية الدينية والأسطورة التاريخية وحكايات العفاريت أو الحكايات السحرية والنوادر . وقد يستطيع الراوى أن يجعل - المستمع إليه يعتقد فى صدق كثير من الحكايات الشعبية . وترتبط أهمية الحكاية الشعبية بمدى ما تحدثه من تأثير فى الجماعة وفى الدور الذى تلعبه ، وفى ثقافته وقد يختلف أعضاء الجماعة فى نظرتهم إلى الحكاية الشعبية بحسب تعليمهم واعتناقهم لثقافة جديدة وقد يقلع بعض الأعضاء عن الاعتقاد فيها ولكنهم يتعاملون معها على أنها نوادر أخلاقية فى بعض الأحيان .

الحكاية الشعبية التى تقص فى الموالد « تحكى على الربابة » وهى تحكى سير بعض الأبطال الشعبية مثل أبى زيد الهلالى ، وقد تتناول الأولياء أنفسهم وتجعل لهم من الصفات الخارقة والخوارق والمعجزات ما يثير الحماس فى المستمعين فبعض الأولياء يسكنون الجبل وبعضهم قد لا يتناول الطعام أياما وليالى ، فالسيد البدوى استطاع أن يخلص خضرة الشريفة من الأسر ، فقد أمر تابعه عبد العال ومن معه من المريدين أن يحتشدوا من أجل إنقاذ خضرة عندما سمع السيد نداءها وتوسلاتها رغم المسافة البعيدة بينه وبين بلاد النصارى ويستطيع عبد العال ومن معه بقوة من السيد البدوى الروحية أن ينقذ خضرة وترجع إلى مصر فى بساط سحرى .

وإذا كان الأفراد يتندرون فيما بينهم فالأولياء أيضا قد يتفاكهون أليسوا هم من البشر الذى يتمتع بقدرات خاصة تظهره أيضا الحكايات الشعبية فقد قام الولى إبراهيم الدسوقى يسأل الولى أحمد البدوى عن مدى قدرته فى معرفة الغيب وعندما أجابه بالإيجاب فسأله انه سيختفى فى مكان وماعليه إلا أن يبحث عنه ويعرف مكانه . وقد اختفى إبراهيم الدسوقى بين « عينى الرسول » كما تقول الحكاية الشعبية ويبحث عنه البدوى فى كل مكان فى « سابع أرض » و « وسابع سما » كما تحكى الحكاية الشعبية دون جدوى ولكنه لم يجده فاستنجد بالرسول « ﷺ » فوجد إبراهيم الدسوقى يختفى بين عينيه وقد أطلق المعتقد الشعبى على هذا الولى « أبا العينين » وهى تتردد كثيرا فى مولد إبراهيم الدسوقى دون ذكر اسمه .

ومما لا شك فيه أن الموالد تعتبر مناسبات مهمة لاطلاق كثير من الحكايات الشعبية حول الأولياء ومايتمتعون به من قدرة خارقة وكذلك لترسيخ ذلك الاعتقاد فى الأولياء وتقديسهم هذا بالاضافة إلى ما لهذه الحكايات من وسيلة شغل أوقات الفراغ والتسلية والترويح عن الجماعات التى تحضر هذه المناسبة فضلا عما يتمتع به من يقص هذه الحكايات من مكانة اجتماعية بين جماعته على أساس أنه قد يحكى حكايات قد حدثت له شخصيا وهذه تفسر على أساس أنه قريب من الولى وأنه يتمتع بمعجزاته وكراماته .

الألعاب الشعبية :

وتعد الموالد مناسبات للترفيه عن طريق استخدام الألعاب الشعبية والتى تتميز مثل عناصر الفلكلور الأخرى كالأغانى والحكايات بالموافقة التلقائية للمشتركين وتتطور ببطء شديد حيث إنها تعلم وتلقن من جيل إلى آخر أو من جماعة إلى أخرى .

وتعتمد اللعبة الشعبية على أنشطة بسيطة وأدوات قليلة كالشد والسحب والصيد والجرى والقفز والمسك والاخفاء وألعاب التوازن وقد تتعقد الألعاب الشعبية وتصبح ألعابا مركبة عند تطورها . وقد تعتمد الألعاب الشعبية على شرط مهم وهو ضرورة وجود عامل الفوز بمعنى أنه دائما هناك شخص يكسب وآخر يخسر . وتعتمد معظم الألعاب الشعبية على الحظ والمهارة .

ففى « الموالد » نجد أن الكبار والشبان والأطفال يشتركون فى الألعاب الشعبية المنتشرة فيها مثل : الألعاب النارية وألعاب الحظ وألعاب الأطفال كالمراجيح . كما تنتشر فى الموالد أيضا ألعاب التحطيب والتى غالبا ما تتم على موسيقا المزمار البلدى ، ويشترك فيها بعض الحاضرين إما بالمشاهدة والاستمتاع أو بالممارسة الفعلية للعبة

لعبة النشان من مظاهر الاحتفال بالموالد الشعبية





الزينات والأعلام من مظاهر الاحتفالات الدينية فى رمضان بمدينة أخميم

المراجيح ووسائل الترفيه فى المولد



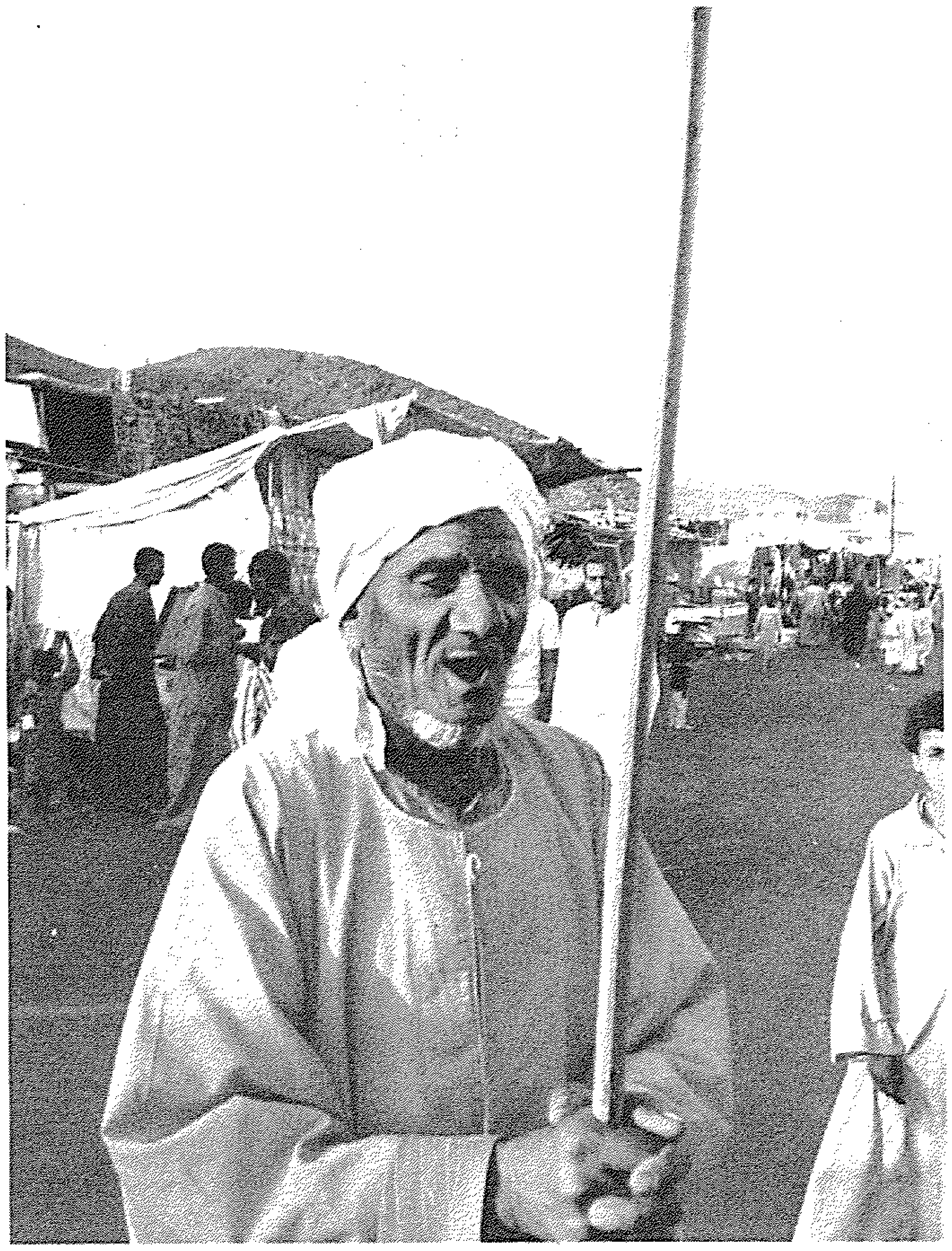
وتدفع النقوط لفرقة المزمار إما لتحية أحد المشتركين أو يدفعها ممارس اللعبة نفسها حتى يؤدى بعض الألحان الخاصة التى يرغب فى ترديدها ، أو اللعب على أنغامها ، وتنتشر لعبة التحطيب فى جميع « الموالد » فى الوجه البحرى والقبلى » .

وتتميز « موالد » الوجه القبلى بألعاب الخيل ورقصها وهى تعد تعبيرا عن الفرحة بالمولد ويشترك فيها بعض الحاضرين الذين يقدمون إلى الموالد من مناطق قريبة بخيولهم .

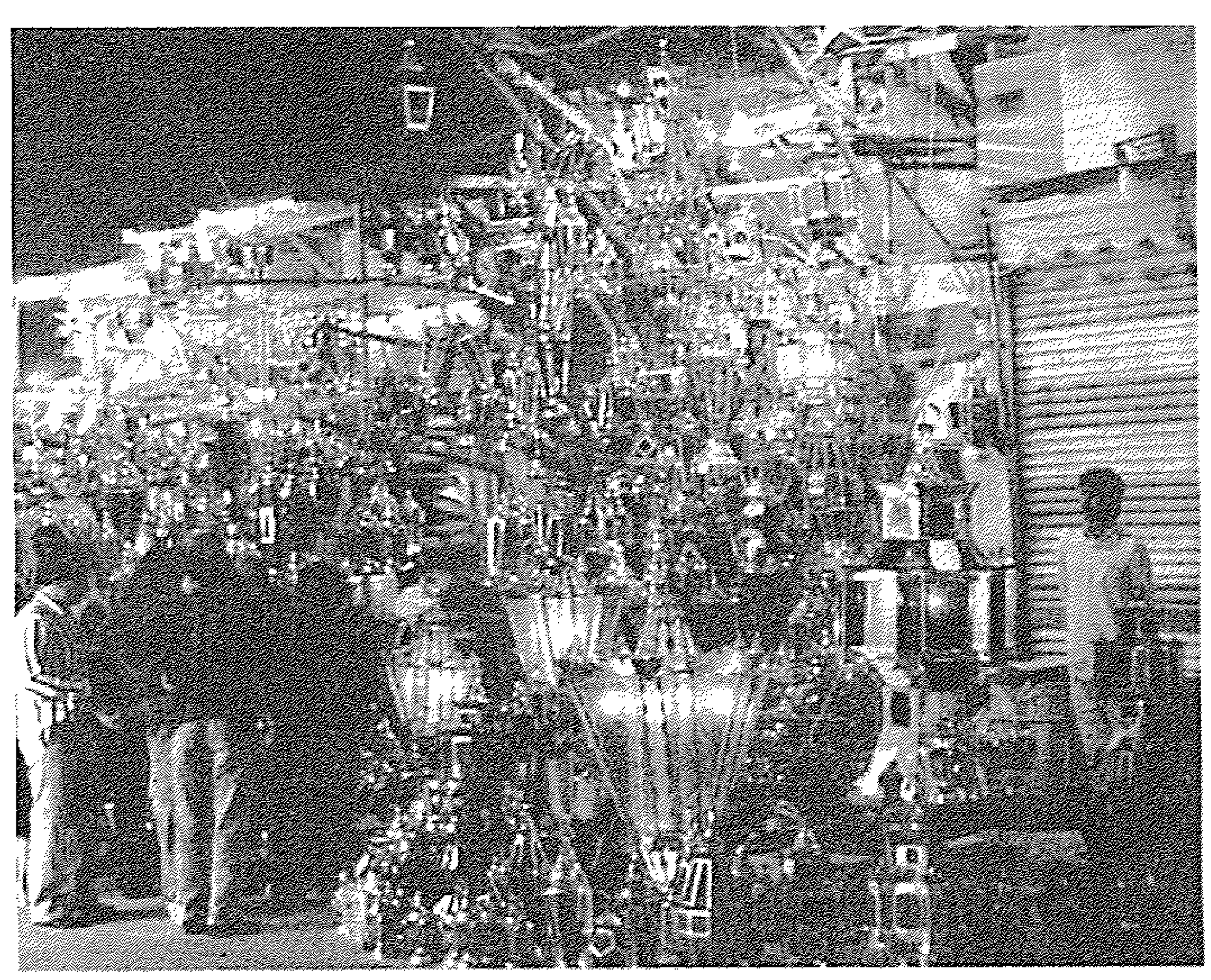
وتقام كذلك المباريات بينهم على أنغام المزمار البلدى ويتفنن المشتركون فى هذه المباريات فى أساليب الكر والفر التى يجيدونها ويعتمدون فى كل ذلك أيضا على سرعة الحصان وصبره .

ومن الألعاب المشهورة أيضا فى موالد الوجه القبلى « لعبة الضِرِدة » التى تقام فى مكان فسيح والتى يشترك فيها فارسان يقومان بعملية مطاردة حسب القرعة التى تجرى بينهما ، ويحاول أحد الفارسين مطاردة زميله ولمسه بحرية طويلة تستخدم لهذا الغرض والفائز من يستطيع لمس زميله الذى يحاول أن يدافع عن نفسه طوال الوقت .

وتعد الموالد فرصة لانتشار هذه الألعاب الشعبية التى يتعرض بعضها للانقراض فهى تحافظ عليه محافظتها على التراث الشعبى ، كما أن الألعاب الشعبية فى الموالد وسيلة من وسائل إزجاء وقت الفراغ والاستمتاع من جانب اللاعبين والمتفرجين معا .



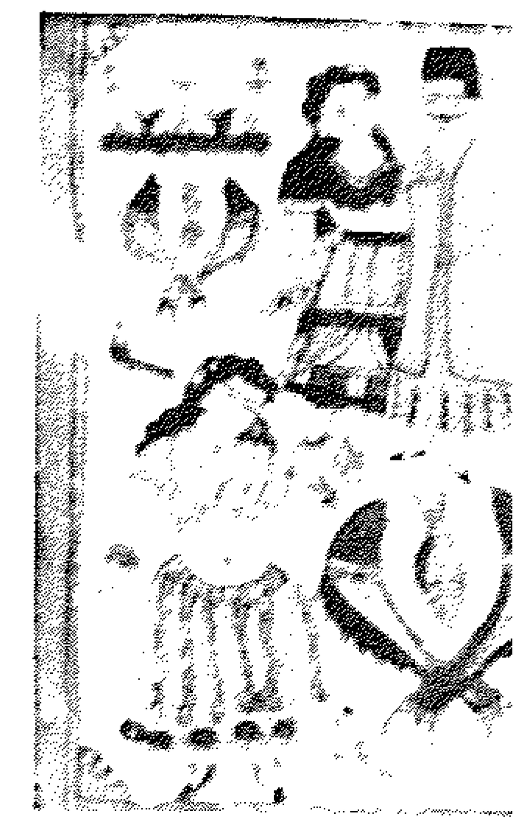
فوانيس رمضان



أما من حيث أهمية الاحتفال بالموالد أو الوظيفة الثقافية والاجتماعية لها . فهى تعمل على انتشار الأساليب والعناصر الفلكلورية والشعبية وتحافظ عليها من الإنقراض وهى بذلك تحافظ على التراث الشعبى . كما أنها تنقل هذا التراث إلى الأجيال القادمة والموالد نفسها بوصفها عادات وتقاليد شعبية تتأثر كذلك بالثقافة والتطورات التى تحدث للمجتمع . فهى تتأثر بما تقدمه الجماعات الشعبية من تعديلات على سلوكها فكان هناك تبادلا مشتركا وتكاملا بين الموالد والظواهر الثقافية الشعبية فكلاهما يأخذ ويعطى فالموالد قد تغذى هذه الظواهر الثقافية الشعبية بكثير من العناصر الشعبية كما أنها تأخذ منها . فالأغنية الشعبية تستفيد من مناسبة الموالد ويحاول المطرب الشعبى أن يدخل عليها من التعديلات ما يتناسب مع هذه المناسبة ثم هو نفسه يستخدم ما أدخله من تعديلات فى المناسبات الأخرى . فالموالد روافد ثقافية شعبية ولا يقتصر دورها على الاخذ دون العطاء فهى تقدم بسخاء أساليب وممارسات شعبية تكون أجزاء مهمة فى الثقافة الشعبية نفسها .

الموت والشعائر الجنائزية

بقلم الدكتور أحمد أبو زيد



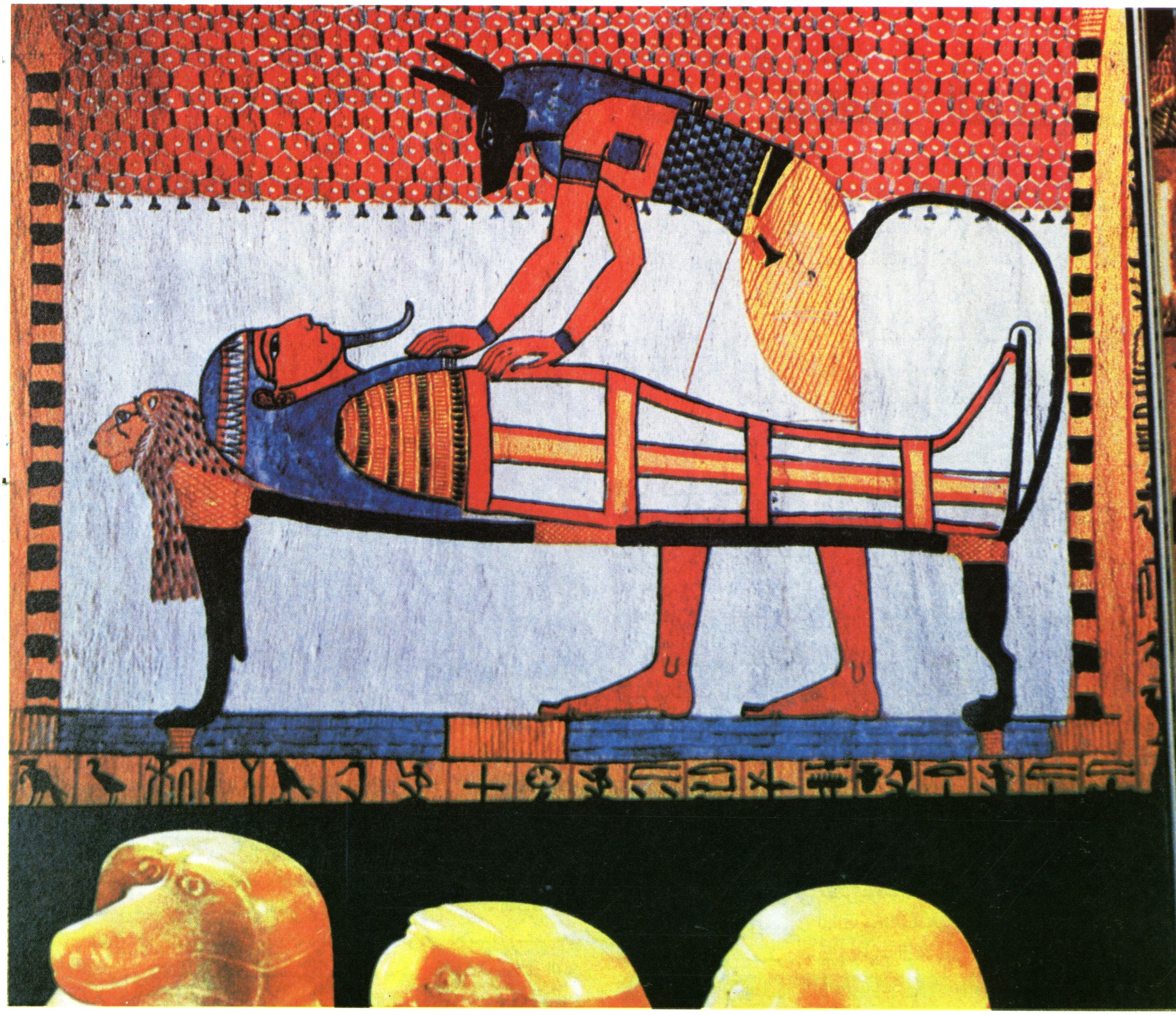
كان موضوع الموت والحياة بعد الموت وطبيعة العالم الآخر والعلاقة بينه وبين عالم الأحياء وجوهر الروح وكنهها ومصيرها بعد أن تغادر الجسد وما إلى ذلك، من أهم الموضوعات التى شغلت بال الانسان فى مختلف العصور والثقافات، كما كانت من أهم الموضوعات أيضا التى جذبت اليها انتباه العلماء والباحثين وكتبت فيها مؤلفات عديدة ومتنوعة تعكس آراء أصحابها فى مختلف التخصصات من فلاسفة وأنثريولوجيين ورجال دين وأدباء وسيكلوجيين ومفكرين وعلماء فى الكيمياء والفسيولوجيا وغيرها. وكان أهم عنصر مشترك بين معظم الشعوب فى معظم العصور والحضارات - كما تكشف عن ذلك تلك الكتابات - هو الاعتقاد بأن الموت ليس نهاية الحياة أو على الأصح ليس هو نهاية «الوجود الواعى المدرك» حسب تعبير «سير جيمس فريزر» فى مطلع محاضراته التذكارية التى ألقاها منذ حوالى ستين عاما فى جامعة كمبردج عن «الخوف من الموتى فى الدين البدائى» وأن ذلك الوجود الواعى للانسان يستمر بعد أن يزول تماما «الغلاف الجسمى» الذى يحتوى ذلك الوجود أو الذى يعتبر هو مثوى ذلك الوجود الواعى لفترة محددة من الزمن هى فترة الحياة الدنيا. وهذا الاعتقاد فى خلود الروح تؤكده معظم - ان لم يكن كل - المعتقدات والديانات المعروفة وليس فقط الأديان السماوية أو اديان ومعتقدات الشعوب القديمة ذات الحضارات الراقية فى الشرق الأوسط والشرق الأقصى أى أننا نجد لدى الشعوب المعروفة اصطلاحا باسم الشعوب «البدائية»، ذلك الاعتقاد فى خلود الروح بعد موت الجسد، وإن كانت هذه المعتقدات تتخذ أشكالا وصورا تختلف من مجتمع لآخر تبعا لظروف وأوضاع اجتماعية وبيئية ليس هنا محل الدخول فى تفاصيلها؛ لأن المهم هنا أن مبدأ خلود الروح مبدأ عام لدى كل الشعوب والحضارات التى لدينا عنها معلومات مؤكدة. والاعتقاد فى خلود الروح يعتبر من أهم العوامل التى أدت إلى ظهور الممارسات والطقوس والشعائر الخاصة بالموت والتى تعرف عموما باسم الشعائر الجنائزية كما أنها هى المسئولة عن قيام ذلك الموقف الثنائى أو المزدوج - والذى سوف نعرض له فيما بعد - إزاء الجسد والروح، وهو موقف يتمثل فى العمل بقدر الإمكان على سرعة التخلص من الجسد بعد أن تغادره الروح، وإعطاء كثير من العناية والاهتمام للروح بل والعمل على تقوية وتوطيد العلاقة معها.

والناس فى مصر يؤمنون بأن الموت حق على العباد وأن كل نفس ذائقة الموت» «وأن لكل أجل كتاب «لايستقدم الناس عنه ولا يستأخرون. وهم يستشهدون على ذلك بالقرآن الكريم والآيات الكريمة التى وردت فيه عن الموت، خاصة وأن الموت وساعة الوفاة ومكان الوفاة وقيام الساعة كلها أمور مقدرة ولا يعلمها إلا الله الذى لا يعلم سواه ماذا تكسب كل نفس غدا وبأى أرض تموت تماما مثلما لا يعلم غيره سبحانه وتعالى ما فى الأرحام.

من هنا كان الناس فى مصر يتوقعون إمكان حدوث الوفاة فى أى وقت وأية لحظة، ويعملون لذلك وبخاصة حين تتقدم بأحدهم السن حيث إن الكثيرين يعملون حسابهم ليوم الوفاة ليس فقط عن طريق أداء الفروض الدينية المطالبين بأدائها، وإنما أيضا عن طريق تجنيب بعض المال؛ لتغطية مصاريف أو تكاليف الجنازة وحتى لايكلف أفراد أسرته مشقة الإنفاق على إعداده - أو بالأصح إعداد جثته - للدفن وما يتبع ذلك من نفقات وتكاليف لتغطية الاحتفالات المتصلة بذلك.

وتخصيص هذا المبلغ والمال لهذه الأغراض؛ وتذكيراً للشخص ولغيره بحقيقة الموت تماماً مثل إعداد أوبناء — مقبرة خاصة يشرف الشخص نفسه على إعدادها أثناء حياته؛ لكى تضم رفاته بعد الموت. فالموت اذن حقيقة واقعة وماثلة أمام الإنسان المصرى مهما جرفته الحياة فى تيارها.

ومع أن الله سبحانه وتعالى هو وحده الذى يعلم مدى حياة الفرد وساعة وفاته وبأى أرض يموت فإن حياة ذلك الفرد ترتبط أيضا وفى الوقت ذاته بعدد من مظاهر الطبيعة التى تحدث مع الوفاة أوقبلها بقليل



التحنيط عند قدماء المصريين





بعض الشعائر الجنائزية فى مصر القديمة

والتى ستنبىء عن الوفاة ، وإن كان لا يعلمها أيضا سوى الله . فالناس الشعبيون فى مصر يعتقدون بأن ثمة فى مكان ما من السماء شجرة للحياة كتبت على أوراقها أسماء الخلق جميعا ، وأن التغيرات التى تطرأ على أى ورقة منها تكشف عن حالة صاحبها ووضعه ، فحين يدب الاصفرار إلى ورقة من تلك الأوراق فيمرض صاحبها حتى اذا سقطت كان ذلك إيذانا بموته ، ومع أن الناس لا يستطيعون تحديد مكان شجرة الحياة بالضبط ، فإن منهم من يعتقد أنها إلى جانب العرش أو تحت العرش . أو أنها هى سدرة المنتهى التى ورد ذكرها فى القرآن الكريم والتى « عندها جنة المأوى » . وكان الأطفال فى بعض أنحاء مصر حين يحدث خسوف للقمر يسيرون فى الشوارع وهم يدقون الطبول أو يقرعون بعض الأوانى أو الأوعية من الصفيح وهم يغنون ويبتهلون إلى الله أن يدع القمر ؛ لكى ينير من جديد وأن يطيل فى الوقت ذاته من أعمارهم ويقولون :

يا رب ثبت ورقتنا
على شجرتنا
واحنا لسه صغار

وبالمثل فإن بعض الناس فى كثير من أنحاء مصر يربطون بين نجوم السماء وحياة الأفراد بمعنى أن لكل شخص نجما معينا فى السماء يتألق ويلمع ضوؤه فيتمتع الفرد بموفور الصحة والعافية ، أو يخفت ضوؤه فيمرض الفرد حتى إذا اقتربت نهاية حياته سقط النجم من السماء أو (وقع) كما يقولون . وقد تدعو المرأة (على)عدوها بأن (يقع نجمه) حين تتمنى له الموت .

الا أن الناس فى مصر جميعا يدركون فى الوقت ذاته أن الروح هى أساس الحياة وأن خروجها من الجسم معناه موت ذلك الجسم ، ولكنهم لا يعرفون على الرغم من ذلك شيئا عن طبيعة الروح أو جوهرها وإن كان التصور الشعبى كثيرا ما يحاول تجسيد الروح فى جسم لطيف يكشف هو نفسه عن الاعتقاد فى شفافية الروح . . ويستشهد الناس فى ذلك بقوله تعالى فى كتابه الكريم « ويسألونك عن الروح ، قل الروح من أمر ربى » ولذا فهم لا يعرفون شيئا ذا بال عنها ويعتبرونها سراً من الأسرار الإلهية . بل إنهم حين يموت الشخص يقولون : إن (السر الإلهى طلع) أى غادر الجسم وصعد إلى السماء . فاستخدام لفظ « السر الإلهى » يعكس ما يقصده القرآن الكريم ، كما أن كلمة « طلع » فيه إشارة إلى شفافية الروح وخفتها فى صعودها أو طلوعها إلى السماء حيث مثواها الأخير وقلما يستخدم الناس فى حديثهم كلمة « خروج » الروح أو « مغادرة » الروح للجسم . وكما ذكرنا فإن الخيال الشعبى قد يتصور الروح فى شكل جسم طائر صغير لطيف أشبه بالفراشة ؛ ولذا يطلقون على هذا النوع من الفراش كلمة (روح) فى كثير من أنحاء مصر ويستوى فى ذلك المناطق الريفية والأحياء الوطنية فى المدن الكبرى وقد يمتنعون بذلك عن إيذاء هذه (الأرواح) أو قتلها أو حتى إبعادها عن البيت لأنهم لا يعرفون (روح) من الأهل هى .

ويحمل القصص الشعبى كثيرا من الحكايات عن الروح وتجسداتها . وثمة قصة تشيع فى أنحاء كثيرة من صعيد مصر وأن اختلفت فى بعض تفاصيلها من مكان لآخر ، ولكنها فى عمومها تذكر أن سيدة مات أبنها الشاب فحزنت عليه إلى أن جاءها ذات ليلة فى منامها وطلب إليها أن تضع بعض (الأرز باللبن) الذى كان يحبه أثناء الحياة ، وأن تحمله إلى قبره يوم الخميس التالى ؛ ليأكل منه هو وأصحابه ، وفعلت السيدة ما طلبه الإبن منها وحملت الإناء ووضعته على القبر ، ولكن بعض الفراش الذى جذبه الطعام الحلو إليه أخذ يحط من حين لآخر على الطعام فتبعده السيدة ؛ حتى لا يتلوث وهى تقول إنها إنما أحضرته لإبنها فلان . ولكن الأبن لم يحضر وعادت الأم بعد حلول المساء واختفاء الفراش الى بيتها حزينة مهمومة لأنها لم تر إبنها وأتاها إبنها فى تلك الليلة فى المنام يلومها ويعيب عليها لأنها حرمته هو وأصحابه من الطعام الذى يحبه وأخبرها : أن الفراش الأبيض الذى كان يحط على الوعاء من حين لآخر إنما كانت هى روحه وروح أصدقائه وزملائه فى العالم الآخر .

وإذا كانت الروح هى أصل الحياة ومبعثها فى الإنسان فإنها تدب فى الجنين بعد فترة من الحمل يختلف الناس فى تحديدها ، ولكنها تكشف عن نفسها حين يتحرك فى بطن الأم . وتملأ الروح الجسم كله دفعة واحدة ، ولكنها عند الوفاة تغادر الجسم بالتدريج وببطء ويستغرق ذلك فترة الإحتضار كلها التى قد تطول أو تقصر باختلاف الأشخاص وإختلاف أعمالهم الطيبة أو السيئة . والسائد عن كثير من الناس فى كثير من أنحاء مصر بما فى ذلك الصحراء الغربية أن الروح تنسحب من الجسم ابتداء من الأطراف السفلى أى من الأقدام ثم السيقان أولا ثم يليها الأجزاء الأعلى منها وهكذا . والعجائز والشيوخ والمتقدمون فى السن عموما يعرفون ذلك بل ويتابعون (طلوع) الروح وانسحابها عن طريق لمس أو(جس) الأعضاء لمعرفة تقدم الموت حين تدب البرودة فى أجزاء الجسم المختلفة . ويختلف الناس حول موضع طلوع الروح وهى تخرج من الأنف أو من الفم وإن كان الاعتقاد الأكثر شيوعا هو مغادرتها من الفم بدليل أن المحتضر يفتح فمه ويزفر الزفرة الأخيرة التى تحمل الروح معها ، وإن كان بعض البدو يعتقدون أن الروح تخرج من الأنف إلا فى حالة القتل تخرج من موضع الجرح . وقد يتلاءم ذلك مع القول العربى القديم من أن فلانا مات حتف أنفه أى ميتة طبيعية وليس أثناء القتال . وعلى الرغم من إختفاء الصراع المسلح من الصحارى المصرية إلى حد كبير ، وتوقف الحروب والإغارات بعد أن امتدت إلى الصحراء سلطة الدولة فلا يزال بعض البدويات (يندبن) حظهن وحظ الميت لأنه مات ميتة طبيعية ولم يمت قتيلا أو مقتولا ويقلن فى ذلك :

يـاريـتـك مت جتيـل	كنـا خدنـا لـه ديـة
الا مت على فـراشـك	كيف النعجـة الملهيـة
يـاريـتـك مت جتيـل	والا صـابـتـك غـارة
ألا مـت على فـراشـك	كيف النعجـة الهـرارة

وهذا (الندب) يشير على اية حال إلى إحدى القيم الأساسية فى المجتمع البدوى وهى الفروسية والبطولة وما يرتبط بها من إغارات وحروب حتى وإن لم ينطبق ذلك على هذا البيت المعين بالذات حتى وإن كان المجتمع البدوى أو الصحراوى فى مصر قد اختفت منه مظاهر العنف والحروب .

كذلك يختلف الناس حول مدى المعاناة التى قد يعانيها الشخص المحتضر أثناء (طلوع) الروح ومغادرتها الجسم . وكلمة (طلوع) فى ذاتها رمز على الصعوبة والمعاناة كمن (يطلع) الجبل أو أى مكان مرتفع . والقول السائد فى مصر أن الشخص لم يحصل على ما يريد إلا (بطلوع الروح) للدلالة على المشقة والعناء . وتتوقف معاناة المحتضر على طبيعة اعماله وسيرته فى الحياة . وحين يدخل المحتضر مرحلة النزع الأخير ويكون عرضة - فى الخيال الشعبى - لكثير من المخاطر والإغراءات ، إذ يظهر له فى هذا الوقت العصيب (إبليس) وهو يلوح له ببعض الماء ، أو أحيانا بتفاحة وفى ذلك نوع من الرمزية التى لا يمكن للمرء أن يخطىء معناها - ويغريه بأن يشرب منه على أن يتبعه ويخرج من ملة محمد . ومن الناس من كتب الله له الشقاء فيكفر بالدين على ان يقدم له الشيطان بعض الماء (يبل به ريقه) ولكن الشيطان ينصرف عنه ساخرا بعد أن أغواه . ولكن من الناس من يثبت الله إيمانه فيشيح بوجهه عن الشيطان وهو يبتسم ساخرا . والناس يدركون صعوبة اللحظة الحرجة ويحكمون على الشخص من بعض العلامات التى تظهر على وجهه أثناء الاحتضار ؛ ولذا فهم يحرصون على تزويد المحتضر ببعض قطرات من الماء من حين لآخر وهو فى مرحلة النزع الأخير حتى يجنبوه شر الوقوع فى شرك الشيطان والكفر بالإسلام . ومن الناس من يعانى أثناء الاحتضار بشدة من سكرات الموت التى هى أشد وقعا على الأشقياء من ألف ضربة بالسيف على ما يردد الناس عن النبى « ﷺ » حسب ما يقولون . وقد تطول فترة الاحتضار ويشتد الكرب بالمحتضر ويدرك الحاضرون أنه شديد التعلق بالدنيا وزخرفها ، وأنه لا يريد أن يفارقها ، ولذا قد يضعون فى يده بعض النقود أو بعض الذهب حتى (تهون) عليه ويسلم الروح بعد أن امتلأت يده بالمال . ومن هنا كان الحاضرون يحرصون على قراءة القرآن إلى جانب المحتضر ؛ حتى يخفف كلام الله عنه صعوبة اللحظة ويدرؤا بذلك كثيرا من الشر والأذى . ولكن الناس مع ذلك يحرصون أشد الحرص على ألا يطلقوا البخور فى حجرة المحتضر أثناء الاحتضار على الرغم من الاعتقاد السائد أن البخور يطرد الشياطين . إلا أن رائحة البخور لا تنطلق منه إلا إذا وضع البخور فى النار أو على الجمرات المشتعلة . وليس من المستحب إحضار النار إلى حجرة المحتضر فى هذه اللحظة التى يطلب الجميع له فيها حسن الختام وبأن تكون الجنة مثواه .

ويرى المحتضر ملك الموت رؤية العين ، ولكن الناس والحاضرين لا يرونه وإن كان يقال : إنهم يحسون دخوله على المحتضر حيث تنتابهم رجفة مفاجئة ويسود الوجوم دون أن يكون لذلك سبب ظاهر .

والمعتقد عند بعض قطاعات من الناس حتى فى المدن ذاتها أن ملك الموت كان يظهر للناس جميعا فى بداية الأمر إلى أن أتى النبى « ﷺ » فى صورة مجسدة وعلى هيئة آدمية وعرفته السيدة فاطمة وأصابها الذعر ، فدعا النبى « ﷺ » ربه أن يجنب الناس صعوبة الموقف واستجاب الله لدعاء نبيه ، ولم يعد يرى ملك الموت بعد ذلك سوى المحتضر نفسه . والأدب الشعبى يسجل ذلك فى بعض المواويل الشعبية التى تجتزىء منها الجزء الثانى كما أمكن جمعه من بعض الرواة ، وإن كان يبدو فيه بعض النقص أو الخلل فى التركيب والبناء

أنا أمدح اللى ما هاب الموت
وقت أن جاله عبد الرحمن
وخبط عالباب
وقال افتحى يا فاطمة الباب
بصت ستنا فاطمة من الباب
وقالت يا بوى راجل بالباب
قال لها افتحى له يافاطمة الباب
ده مفرق الأحباب
دخل وقال السلامو عليكم
يا قنديلنا النايـر
قال له عليكم السلام
يا كاس على أمتى داير
يا هلترى يا عبد الرحمن
جاى قابض ... أم زاير
قال له أنا جيت لمين يامحمد زاير
لما أجيلك زاير
إن قلت لى أقبض
أقبض ولا بيديش
وإن قلت لى أخرج
أخرج ولا جيش .... ألخ

وعلى أى حال فإن الكثيرين يعتقدون أن ملك الموت يجلس إلى رأس المحتضر ويبدأ فى ممارسة مهمته بحيث يستلب الروح من الجسم تدريجيا ، يبدأ من الطرف البعيد عنه من الجسم أى من القدمين فالساقين وهكذا . وهو يجذب الروح من الجسم شيئا فشيئا حتى تخرج من الفم أو الأنف على خلاف ، وإن كانت الأغلبية ترى - بقدر ما نعلم — أنها تخرج من الفم على ما ذكرنا .

وبمجرد خروج الروح أو (طلوعها)كما يقولون تستبدل بملابس الميت ملابس أخرى نظيفة ويتم (تلتيم) الميت عن طريق إغلاق فمه ولف (اللثام) من أسفل الذقن إلى أعلى الرأس لضمان عدم إنفراج الفكين مرة أخرى وكذلك إغلاق العينين أو تسبيلهما ووضع الجسد الذى أصبح (جثة) بحيث يستقبل (القبلة) بوجهه وبحيث يرقد

الجسد على الظهر مستقبلا السماء . وحينئذ فقط يرفع أهل الميت من النساء أصواتهن بالصراخ لإعلان الوفاة فى عبارات وألفاظ لا تكاد تتغير ولعل أكثرها شيوعا هى (يا لهوتى)تعبيرا عن فداحة (الداهية)التى ألمت بالأسرة والمصيبة التى دهمتهم ، وإن كانت النساء فى بعض الأحياء يرددن كلمة (يالهوتى) تعبيرا عن فداحة الحدث الذى يلهيهم عن كل ما عداه من أحداث ومصائب . ويرتبط (تلتيم) الميت وتسبيل أوإغلاق العينين ببعض المعتقدات الشائعة بين الناس والتى تعكس الخوف من الموت وحدوث وفاة أخرى . فالفم المفتوح قد يؤدى إلى (نداء) شخص آخر من أفراد العائلة . وبذلك تحدث وفاة أخرى بينما العينان المفتوحتان تتبعان أهل الميت أينما ذهبوا وتحاولان إغراءهم باللحاق بصاحبهم المتوفى .

وليس ثمة ما يدعو إلى الدخول فى تفاصيل إعداد الجسد (أو الجثة) للدفن من غسل وتكفين وجنازة ، فهى أمور معروفة وشائعة وتعتبر من الأحداث المألوفة فى الحياة اليومية كما أن المقام لن يتسع هنا للحديث عنها بالتفصيل ، ولذا نكتفى بأن نشير إلى بعض الملاحظات العامة التى نرى لها دلالة اجتماعية :

أ - الاهتمام بغسل الميت أو تغسيله باستخدام الماء الدافىء حتى لا يضار الجسد من برودة الماء أوسخونته الزائدة وكذلك استخدام قطعة (جديدة) من الصابون والليف الناعم مع الحرص على إلقاء ذلك جميعا بعد الانتهاء من العملية والأغلب أن يتم إلقاء ماء الغسل بعيدا جدا عن البيت لإبعاد شبح الموت عن العائلة . فكثير من الناس يعتقدون أن القاء ماء الغسل بالقرب من البيت أو داخل البيت عن طريق وسائل الصرف العادية قد يؤدى إلى حدوث وفاة أخرى مما قد يعنى أن الموت يمثل نوعان من (العدوى) التى يمكن أن تنتقل إلى بقية أعضاء العائلة .

ب - الغرض من التغسيل هو تطهير الجسد ؛ ولذا تستكمل العملية التطهيرية بإفراغ ما بالجوف من بقايا الطعام والشراب وإفرازات أخرى عن طريق الضغط الخفيف على البطن ثم تنظيف الفم والأنف والأذنين وسد المخارج حتى لا يلحق بالكفن أى تلويث يؤدى إلى عدم طهارته . ويدخل فى ذلك أيضا إزالة شعر الجسم . وكثير من الناس حين يشعرون بدنو آجالهم يحرصون على إزالة شعر الإبطين وشعر العانة بأنفسهم حتى يتهيئوا بذلك لملاقاة ربهم .

ج - حرص بعض أفراد العائلة من أعضاء العصبة القريبة وبالذات الأبناء والإخوة على حضور عملية الغسل والتكفين رمزا على تماسك الوحدة القرابية العاصبة .

د - حرص بعض الناس على تغسيل الجسد - وبخاصة فى حالة السيدات وبه بعض الحلى التى تعتبر فى هذه الحالة من نصيب القائمات بالتغسيل والتكفين كما أنها تعتبر نوعا من الصدقة عن المتوفاة . وقد يسمح أهل الميت القائمين بالتغسيل والتكفين بأخذ الملابس التى يقدم بها الميت إلى الغسل وإن كان الكثيرون يأبون ذلك على اعتبار أن الملابس كانت ملاصقة لجسم الميت وأنها جزء منه ومن شخصيته ولذا يحرصون على الإحتفاظ بها ولا يتصرفون فيها إلا بعد مرور فترة من الزمن (سنة فى كثير من الأحيان) على سبيل الصدقة . ومع أن بقية ملابس الميت توزع بين الورثة لاستخدامهم الخاص إذا أرادوا ، فالأغلب أن الملابس التى توفى فيها الميت أو التى قدم بها الميت إلى الغسل تقدم للفقراء والمحتاجين صدقة على (روح) صاحبها .

هـ - تختلف (طبقات) الكفن من حالة لأخرى تبعا للمستوى الإقتصادى والاجتماعى للميت ومكانته فى المجتمع وفى العائلة ، ولكن العدد فى الأغلب يكون (وترا) لأن الله وتر ويحب الوتر . وقد تختلف المادة المصنوعة منها طبقات الكفن بين القطن والحرير كما تتفاوت بين اللون الأبيض والأخضر وهما اللونان المحببان لدى المسلمين ولهما دلالة دينية كما أنهما يرمزان إلى الصفاء والنقاء والطهارة (الأبيض) والى البشر والسعادة (الأخضر) ، وفى ذلك بعض المعانى الرمزية التى يحرص عليها أهل الموتى .

و - على الرغم من ميل معظم المصريين وبخاصة فى الشرائح الدنيا من المجتمع إلى الصخب والضجيج والعويل والصراخ تعبيرا عن انفعالاتهم ومشاعرهم فى حالة الوفاة ، فإن الهدوء يسود تماما أثناء الغسل والتكفين ؛ حتى لا يطرد الصراخ والعويل (ملائكة الرحمة) الذين يحضرون هذه العملية . أى أن مصلحة الميت أو صالحه تؤخذ فى الاعتبار ؛ ولذا يستبدل بالصراخ فى هذه الحالة قراءة القرآن بصوت منخفض مع الدعاء بالخير للميت .

ز - يسارع أهل الميت فى العادة إلى دفن الجثة على أساس أن « إكرام الميت دفنه » ، أى أن الدفن تكريم للميت واحترام لفكرة الموت ، ولكنه فى الوقت ذاته يعبر عن الرغبة فى المحافظة على الجثة من أن يصيبها ا التلف فى الجو الحار الذى يسود مصر بوجه عام ويضاف إلى ذلك أن الروح ذاتها تريد أن تهجع وتستريح وتنصرف الى عالمها الجديد . والواقع أن الروح بعد مغادرتها الجسد بالوفاة تظل متعلقة بالبيت وبالعائلة ولا تنصرف إلا باتباع شعائر وطقوس خاصة بذلك . فهى تظل تحوم فى الغرفة أو حسب ما يقول البعض (تقف على النافذة) تشاهد عملية تغسيل وتكفين جسم صاحبها ثم ترافق الجسد أثناء تشييع الجنازة لكى تحل فيه بعد الدفن أثناء حساب القبر ، ثم تعود بعد ذلك إلى بيت صاحبها ولا يتم صرفها تماما إلا بقراءة القرآن فى الليل ، وكثيرا ما يلجأ الناس إلى القرآن فى نفس الحجرة التى حدثت فيها الوفاة علاوة على القراءة التى قد تتم خارج البيت أثناء استقبال الأصدقاء الذين يفدون للعزاء .

ح - يحرص كثير من الناس على المشاركة فى حمل النعش أثناء تشييع الجنازة على اعتبار أن ذلك العمل يعود على الشخص بالثواب والأجر ؛ ولذا نجد حين يطلب شخص من آخر أن ينزل له عن مكانه فى حمل النعش فإنه يقول له (أجرنى) أى أن يساعده على أن ينال شيئا من الأجر من الله . كذلك يحرص المشيعون بعد إنتهاء عملية الدفن على أن يعودوا إلى بيوتهم أو أعمالهم عن طريق غير ذلك الذى

ساروا فيه أثناء الجنازة على أساس أن (الطريق) يشهد يوم القيامة بالخير لمن شاركوا فى الجنازات وكلما تعددت الطرق التى يسلكها المشيعون فى الذهاب إلى المقابر والعودة منها كلما تعددت الشهادات وزادت لصالح الناس .

يعتبر الدفن بداية مرحلة جديدة يدخل فيها الميت بعد أن غادرت الروح الجسد . وثمة طقوس ومراسم تميز هذه المرحلة وتعتبر معالم لها وتسهل فى الوقت ذاته الدخول إلى هذه المرحلة واجتياز الطريق فى سلام إليها مع الأخذ بيد الميت فى ذلك . ويتمثل هذا بوضوح فى عملية (التلقين) أى تلقين الميت ما يجب أن يقوله حتى ينجح فى اجتياز الطريق . ويرتبط ذلك بالاعتقاد فى حساب القبر الذى يتولاه ملكان هما (منكر ونكير) اللذان يأتيان الميت بعد الدفن حيث ترد إليه الروح ويلقيان عليه بعض الأسئلة التى يتعين عليه الإجابة عليها بطريقة معينة ، إذ سوف يتوقف على تلك الإجابة مصير الميت وما سوف يلقاه بعد ذلك من نعيم أو شقاء .

ويجلس (الملقن) إلى جانب القبر من ناحية الرأس بعد أن يهال التراب على الجسد فيقول :

« اعلم يا عبد الله أنه سيأتيك ملكان عن يمينك وشمالك فلاتخف وسيسألانك من هو ربك وما هو دينك ومن هو رسولك فلا تخف . قل ربى هو الله ودينى هو الإسلام ورسولى هو محمد « ﷺ » وأشهد أن لا إله إلا الله »

فالهدف من التلقين هو (التثبيت) وقد تختلف الصيغة بعض الشىء من مكان لآخر ، ولكن عناصرها واحدة وهدفها واحد وهو الأخذ بيد الميت إلى الطريق السليم وذلك تمشيا مع قول النبى « ﷺ » القبر روضة من رياض الجنة أو حفرة من حفر النار .

وفى ذلك إشارة واضحة إلى مايلقاه الميت فى القبر الى يوم البعث والحساب . والناس يختلفون على أية حال حول معنى ذلك وعن المقصود من حساب القبر . وبالذات من عذاب القبر بعد الحساب ، وهل هو عذاب للروح أو للميت ككل ، أى يدخل فيه جانب بدنى وإن كان ذلك يتعارض مع الاعتقاد السائد بأن الجسم يبدأ فى التآكل والزوال بعد ثلاثة أيام من الدفن حتى يختفى تماما ولا يبقى منه إلا العظام .

ويختلف الناس حول طول الفترة التى تتم فيها هذه العملية ، ولكن اعتقادا شائعا بأن الأمر يتم خلال الأربعين يوما بعد الدفن - وهو اعتقاد تكذبه الوقائع بل ويناقض موقف الناس أنفسهم من عدم فتح القبر لدفن ميت آخر قبل مرور سنة حتى يتأكدوا من تحول الجسد المدفون بالفعل إلى هيكل عظمى ولكن هذه الأربعين يوما هى فترة اصطلاحية إن صح التعبير - اصطلح الناس على اعتبارها المدة اللازمة من الناحية الاجتماعية والشعائرية لزوال الجانب الجسدى المادى من الشخص المتوفى ويذهب الخيال الشعبى فى ذلك إلى أنه فى يوم الأربعين بالذات تسقط (قصبة الأنف) أو (قنطرة الأنف) وهى آخر جزء يتم تآكل اللحم الذى يكسوها ، وهذا رمز على تحول الرأس إلى جمجمة بعد أن يكون الجسم كله قد تحول الى هيكل عظمى ، وبذلك يفقد الميت (شخصيته) الآدمية تماما بعد أن يكون قد فقد ملامح الوجه التى كانت تميزه وتعطيه صفاته وخصائصه وملامحه الأساسية . والناس يحتفلون بليلة الأربعين ؛ لذلك السبب ؛ حتى يسهل ذلك الأحتفال بتلاوة القرآن عملية التحول الصعبة ، وبالتالى يتم خروج الميت من هذا العالم والتحاقه بالعالم الآخر . فكأن هناك مقارنة إذن بين الواقع الفعلى وبين التصور الاجتماعى لمسألة تحول الجسد إلى هيكل عظمى ، وهى مفارقة لها دلالتها كما سنرى فيما بعد .

فإذا كان الاحتفال بليلة الأربعين يرمز إلى إنتماء الميت من الناحية الإجتماعية - كلية إلى عالم الأموات وانتقال الروح إلى العالم العلوى أو عالم الأرواح فإنه يرمز من الناحية الآخرى إلى عودة أهل الميت أنفسهم إلى المجتمع وعودة الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية إلى سابق عهدها وإلى وضعها العادى المألوف الذى كان سائدا قبل حدوث الوفاة . ويتمثل ذلك فى رفع كثير من الحرج الذى كان يسيطر على العلاقات بين أهل الميت وبقية أعضاء المجتمع المحلى الذى ينتمون إليه إنتماءا مباشرا سواء أكان ذلك المجتمع المحلى هو الجيرة neighbour huod أو الحى أو الغربة التى يعيشون فيها والتى يرتبطون بأعضائها ارتباطا قويا وتقوم بينهم علاقات مباشرة .

فالسائد أن الجيران والأصدقاء، بل وأهل القرية وبخاصة القرى الصغيرة يمتنعون مثلا عن إقامة الأفراح أو أى مظهر من مظاهر الابتهاج بعد وفاة أحد أعضاء ، ذلك المجتمع المحلى الصغير وإلا اعتبر ذلك علامة على العداوة الصريحة الساخرة . بل وإن الكثيرين من الجيران والأصدقاء يمتنعون حتى عن استعمال أجهزة الراديو والتليفزيون بعد الوفاة ، ويستمر ذلك فى العادة خلال الأربعين يوما التالية للوفاة ، أو على الأصح التالية ليوم الدفن . ولايكاد المجتمع يخرج على هذه القواعد إلا فى حالات الضرورة القصوى ، كأن تكون الاستعدادات لحفل الزفاف مثلا قد تمت ولم يعد ثمة مجال أو متسع من الوقت لإلغاء الحفل أو تأجيله . وحتى فى هذه الحالة لا بد من أن يعتذر أهل العروسين لأهل الميت و(يأخذون بخاطرهم) بل ان نفس هذا الاعتذار كثيرا ما يقدم لأهل الميت حتى بعد مرور الأربعين وقبل مرور سنة كاملة على الوفاة .

وتتمثل عودة العلاقات - إلى حد ما بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلى فى اتباع بعض الممارسات التى يمكن أن تعتبر تصرفات رمزية على هذه العودة . فالسائد فى المجتمع المصرى أن فى ليلة الوفاة - أو على الأصح ليلة الدفن التى تعرف فى مصر بليلة الوحدة - رمزا الى انفصال الميت عن المجتمع ودفن الجسد وحيدا وبعيدا عن المجتمع فى قبره - أن يفد الناس للعزاء ويقدم أهل الميت للمعزين القهوة - وهى التحية المتبعة فى المجتمع المصرى

للضيوف – ولكن المعزين يمتنعون عن شرب القهوة التى تقدم لهم . وقد يعتبر ذلك تعبيرا عن الحزن ومشاركة أهل الميت فى مصابهم الأليم ، والامتناع عن تناول ما يقدم للمعزين من شراب هو رمز واضح على الانفصال الاجتماعى أو الهوة الأجتماعية التى تفصل بين أهل الميت والمجتمع ، بحيث يسلك المجتمع بطريقة مختلفة تماما نوع السلوك العادى فى الظروف العادية . كذلك فإن القهوة التى تقدم « للمعزين » والتى يمتنعون عن تناولها هى دائما قهوة (سادة) وغير محلاة وذلك عكس الحال فى قواعد الضيافة المألوفة حيث تقدم القهوة محلاة إلا إذا طلب الضيف غير ذلك . وهذا أيضا يرمز إلى طبيعة العلاقة بين أهل الميت وأعضاء المجتمع المحلى . ولكن الوضع فى الاحتفال بليلة الأربعين يختلف عن ذلك تماما وفيه عودة الى السلوك العادى المألوف فى الحياة اليومية ، إذ تقدم القهوة عادة محلاة بشىء من السكر ، وقد يمتنع المعزون عن تناولها ولكن ليس ثمة تثريب عليهم فى أن يتناولوا ما يقدم إليهم إن أرادوا . كذلك فإن الكثيرين يقدمون للمعزين عند انصرافهم شيئا من الطعام المحلى بالسكر مثل (لقمة القاضى) وبخاصة إذا كان المتوفى متقدما فى السن . وتناول الطعام والشراب رمز واضح على عودة العلاقات إلى ما كانت عليه ولو إلى حد ما على ما ذكرنا .

فالاحتفال بليلة الأربعين هو فى عمومه رمز على العودة – الجزئية على أقل تقدير – إلى العلاقات الطبيعية ، إذ ليس من المعقول أن يظل أهل الميت فى عزلة شعائرية عن بقية المجتمع إلى أن يتم تحلل الجسد تماما ، وهو ما يستغرق حوالى سنة كاملة كما يعتقد الكثيرون . وقد يكون الاحتفال بمرور سنة على الوفاة – وهو ما يعرف باسم السنوية – رمزا على الاعتراف بتحول الجسد إلى هيكل عظمى فى الحقيقة والواقع ، بينما يعتبر الاحتفال بليلة الأربعين رمزا على اعتراف المجتمع من الناحية الشعائرية البحتة – لا الواقعية – على ذلك التحول حتى يتم التحام أعضاء المجتمع جميعا مرة أخرى .

ففترة الأربعين يوما فترة تعسفية يحددها المجتمع نفسه لعودة الحياة الطبيعية . وقد تكون هذه الاحتفالات هى بعض بقايا الممارسات المصرية القديمة حين كان التحنيط يتم بعد أربعين يوما ، ثم اتخذت هذه المراسم معنى وشكلا آخر فى المجتمع المصرى المعاصر .

وعلى أية حال فإن التحنيط هو فى حد ذاته علامة ورمز على أن الميت قد أصبح ينتمى إلى العالم الآخر تماما وهذا هو الشأن بالنسبة للاحتفال بليلة الأربعين فى الوقت الحالى .

والواقع أن حدوث الوفاة يتيح لأعضاء المجتمع المحلى فرصة للتعبير ليس فقط عن المشاعر والعواطف الفردية بل يعتبر أيضا فرصة للتعبير عن قوة التماسك والتضامن الاجتماعى بين أعضاء العائلة الممتدة من ناحية ، وبين أعضاء المجتمع المحلى من الناحية الأخرى . وقد يتمثل ذلك بأوضح مظاهره وأبسطها فى الوقت ذاته فى أداء واجب العزاء أو (التعزية) سواء بحضور الجنازة أو المشاركة فى سماع القرآن ليلة الدفن (ليلة الوحدة) وكذلك حضور الاحتفال بليلة الأربعين . وكان الناس حتى عهد قريب يحرصون على إقامة العزاء لثلاث ليال ، ولكن يبدو أن قسوة الظروف الإقتصادية وتعقد الحياة جعل الكثيرين يقتصرون على ليلة واحدة ، بل إن الكثيرين يكتفون الآن بتشييع الجنازة وهو ما يطلقون عليه تعبير (العزا واحد) . وفى هذه الحالة يقنع البعض بتقديم العزاء بعد الإنتهاء من صلاة الجنازة وإن كان البعض يرون أنه قد يكون من الدليل على قوة الرابطة تشييع الجنازة حتى المقابر ، ثم تقديم العزاء هناك وزيارة أهل الميت فى المساء ؛ لتجديد العزاء حتى وإن لم يكن هناك احتفال بليلة الوحدة ، ثم العزاء مرة أخرى ليلة الأربعين . وقد يحدث فى كثير من القرى المصرية وبخاصة فى الصعيد أن يمتنع أهل الميت خلال الأيام الثلاثة الأولى – أو أكثر من ذلك فى بعض الأحيان – عن إعداد الطعام وهنا يتولى الأصدقاء والجيران تزويدهم – وتزويد ضيوفهم من المعزين الذين قد يفدون من القرى الأخرى بالطعام اللازم وإن كانت هذه المظاهرة آخذة الآن فى الاختفاء تحت ضغط الظروف الاقتصادية . ولكن هذه الظواهر كلها رموز واضحة على التماسك الاجتماعى وعلى التكافل بين أعضاء المجتمع المحلى .

وقد تكون مشاركة النساء فى الشعائر الجنائزية المختلفة رمزا أقوى وأبعد دلالة على قوة التماسك الاجتماعى فى حالة الأزمات الكبرى المتعلقة بحياة الأفراد وبخاصة (أزمة) الموت . فالنساء سواء من الجيران أو الأهل أو الأصدقاء وأيضا المعارف البعيدات كثيراً ما يسارعن إلى بيت أهل الميت بمجرد إعلان الوفاة وقبل تشييع الجنازة ليس فقط لتقديم العون أو المساعدة التى قد يتطلبها الوضع القائم ولكن أيضا للمشاركة مع أهل الميت فى إظهار الحزن عن طريق البكاء والعويل والصراخ (الشعائرى) وإن كان هذا لا ينكر تماما عمق الحزن والأسى فى كثير من الأحيان وليس أدل على تلك المشاركة (الشعائرية) من أن بعض المعزيات حتى من غير أعضاء العائلة يحرصن على الصراخ والعويل بمجرد الإقتراب من بيت أهل الميت للإعلان عن هذه المشاركة ويقابل أهل المتوفى هذا الصراخ بصراخ مماثل قد يستغرق بضع دقائق ثم يتجدد حين تفد امرأة أخرى للعزاء وهكذا . وهذا النوع من المشاركة أقرب فى طبيعته إلى التحية التى تناسب المقام خاصة وأن النساء لا يتبادلن التحية عن طريق المصافحة فى العزاء بعكس الرجال الذين يصافحون أهل الميت وهم يتبادلون معهم عبارات العزاء التقليدية التى لا تخرج فى العادة عن « عظم الله أجرك » أو « البقية فى حياتكم » وما إلى ذلك من أنواع الدعاء التى تحمل التمنيات بأن يعوض الله أهل الميت فيه خيرا وأن يصل فى حياتهم ما انقطع بموته ، وأن يبارك الله فى حياة الأحياء . (فالبقية) هنا لايقصد بها امتداد عمر الأحياء أكثر مما قدر الله ، وإنما أن يبارك الله فى تلك الحياة بفضله ورحمته .

وتشارك النساء فى الشعائر الجنائزية التى يقيمها أهل الميت فى الأيام الثلاثة التالية للوفاة أيضا وهى يوم الصبحة أى صبيحة اليوم التالى للوفاة ثم يوم (الفرق) وهو اليوم الثالث بعد الوفاة ، إذ يفصل الصبحة عن الفرق يوم الراحة الذى يلتمس فيه أهل الميت شيئا من الراحة من عناء الممارسات والضغوط النفسية والعصبية التى تحملوها يوم الوفاة والدفن ويوم الصُبحة وفى الوقت نفسه يستعدون ليوم الفرق . ولا تخرج الممارسات فى اليومين (الصبحة والفرق) عن قراءة القرآن التى يتلوها بعض المشايخ من العميان فى الأغلب حيث يتاح لهم الجلوس بين المعزيات ، ثم البكاء والعويل مع الندب والتعديد وبخاصة فى حالة موت الشباب . وقد يتولى ذلك ندابات أو معددات مأجورات حتى (تحمى) الجنازة أو تصبح (حامية) أو (حارة) وتثير بذلك مشاعر الحاضرات عن طريق (تعديد) أو سرد مناقد أو مناخر الفقيد ، وكثيرا ما يدخل ذلك بعض المبالغة والتهويل بل ووصف الميت بما ليس فيه وإنما المهم هو أن ينسب إليه ما يعتبره المجتمع قيما عالية ترفع من شأن الإنسان ، أو قد يندبن حظ الميت الذى مات قبل أن يحقق ما أراد خلال حياته القصيرة ، أو ندب حظوظ الأحياء من أقاربه الذين حرموا منه ومن خدماته وأفضاله . وقد يصاحب الندب بعض الحركات الجسمية الشعائرية واللطم على الخدود فى وقع رتيب أو الدق بعنف على الصدور أو (الشلشلة) بقطعة من القماش الأسود الذى يوضع فوق الرقبة من الخلف ، وتمسك المرأة بطرفيها وهى تحركها حول عنقها حركات تتناسب مع الندب واللطم والحركات الجسمية الأخرى وكذلك مع وقع الدفوف التى قد تصاحب الندب وإن كانت هذه الظاهرة آخذة الآن فى التراجع . وفى بعض المناطق الصحراوية يوضع إناء (طشت) به ماء وسط حلقة النساء أثناء الندب ، وتخمش النساء المشاركات فى الندب خدودهن بأظافرهن حتى تدمى ثم يغسلن الدم فى الماء ؛ ليعاودن العملية من جديد . وكما سبق أن ذكرنا ليس من الضرورة أن تكون هذه المظاهر دليلا على عمق المشاعر أو حتى على المشاعر الحقيقية ، وإنما هى تعبير عما يمكن تسميته بالمشاعر الطقوسية ، خاصة وأن أهل الميت يراقبن عن كثب ما يصدر عن مشاركة من المعزيات حتى يرددن (التحية) بمثلها فى المناسبات المماثلة . وكأن هناك نوعان من التبادل فى المشاركة والتساوى فى المعاملة ، كما أن هذه المشاركة هى أقرب شىء فى طبيعتها إلى نظام النقطة المعروف فى الأفراح* .

والنساء فى بعض مناطق الصحراء الغربية فى مصر مثلا يبكون الميت فيرددن فى ندبهن وهن يخاطبن (فرس) الفقيد قائلات :

يـاحـمـرا يـام ركـابـيـن
وديـتـى خـيَّـالـك فـيـن

وقد لا تكون للميت فرس حمراء أو غير حمراء بل ولعله لم يكن فارسا على الإطلاق بل ولم يمتط فى حياته صهوة حصان ، ولكن الفروسية والبطولة تعتبران من القيم العليا فى المجتمع البدوى ولذا فإن الندابات يلحقن هذه الصفات المعبرة عن القيم بالفقيد . بل إن المعددة بدلا من أن تعدد أوصاف الفقيد قد تبكى حظ الأحياء على لسان إحداهن - زوجته مثلا أوابنته - وتشير إلى (قلة بختها) وأن الزمن كان يقف لها دائما بالمرصاد فتقول :

قسموا النوايب وخدت الكبير كومى
قـالوا خـايبة - قلت من يـومى

أو قد تقول :

إللى جـرالى أكتبه فى جـرنـال
وأديـه لعـالم طـويـل البـال
واللى جـرالى أكتبه فى قـائمـة
وأفـتـكـره بـالـلـيـل وأنـا نـايـمـة . . . .

وهـكذا

بل إن كل آمرأة كثيرا ما تنتهز الفرصة لتتذكر موتاها هى وأحزانها هى وتبكى حظها هى وليس حزنا على الميت نفسه . وهذا هو ما نقصده حين نتكلم عن البكاء الشعائرى أو الحزن الشعائرى .

ويحرص معظم النساء فى مصر على ألا يكون الفرق يوم الأحد أو الاثنين وأن تؤجل الممارسات الشعائرية المتعلقة بذلك اليوم إلى يوم آخر (الثلاثاء) وذلك خشية أن يموت (أحد) أفراد العائلة أو (اثنان) منهم إن أقيمت جنازةالفرق فى أحد هذين اليومين . وعلى أية حال فإن المشاركة فى الممارسات الجنائزية المتعلقة بيومى الصبحة والفرق هى مشاركة (شبه إجبارية) وتؤاخذ على عدم حضورها الصديقات والقريبات ونساء الجيران إذا تخلفن عن ذلك . ومثل هذا اللوم قد يوجه لمن تتخلف عن حضور احتفال الاربعين وإن كان ثمة نوع من التسامح فى ذلك كما ، أن ثمة نوعان من التسامح أيضا فى عدم حضوز

(*) الواقع أنه يمكن أن نجد بعض أوجه الشبه بين الممارسات التى تؤدى فى حالة الوفاة وفى حالة الزواج . من ذلك مثلا الاحتفال بيوم الصبحة فى الوفاة وهى تقابل (الصباحية) فى الزواج مع الاختلاف بطبيعة الحال فى الأوضاع ونوع المشاركة . كذلك نجد أن الاحتفال بالأربعين يقام فى حالة الوفاة وفى حالة (تطهر) المرأة بعد الولادة بحيث تعود بعدها إلى حياتها الطبيعية وبخاصة فيما يتعلق بالاتصال الجنسى . وثمة أوجه شبه بين الاحتفال بمرورأسبوع (السبوع) على الولادة وعلى الزواج وعلى الوفاة وان كان فى الحالة الأخيرة يتخذ شكل الاحتفال بأيام الخميس . وهذه المشابهات كلها تلازم - مع درجات مختلفة من التفاوت فى الأهمية - كل الاحتفالات التى تصاحب انتقال الفرد من حالة اجتماعية معينة إلى حالة أخرى ومن العزوبية إلى الزواج أو من الحياة إلى الموت وهو ما يعرف باسم شعائر المرور او شعائر الانتقال . Rites de ssage

الممارسات الشعائرية التى تقام يوم الخميس التالى للدفن أو على الأصح التالى لجنازة الفرقة . فنساء مصر يقمن ببعض الشعائرية الخاصة بالبكاء على الميت لأيام الخميس الثلاثة التالية ليوم الفراق وفى هذه الأيام الثلاثة يقرأ القرآن وتزور النساء (وأحيانا الرجال وإن لم يكن ذلك ضروريا) قبر الميت وتوزع الصدقات التى تعتبر (رحمة ونورا) على (روح المرحوم) ولكن حتى هذه العادة بدأت تختفى بالتدريج فى المدن إلا فى حالة موت الشباب حيث تقام جنازة نسائية يمارس فيها الندب والتعديد مثل يوم الصبحة ويوم الفرق تماما . ولسنا نعرف السبب فى احتفالات الخميس ولا يقدم الأهالى تبريرا معقولا لذلك وإن كان هناك من يقول إن روح الميت تزور القبر و(تمسك)شاهد القبر كل أسبوع اعتبارا من مساء الأربعاء وطيلة يوم الخميس ولا تعود إلى مقرها مرة أخرى إلا مع غروب شمس ذلك اليوم وإن هذا يحدث دائما وباستمرار على أمل أن يزور الأهل والأصدقاء القبر فتراهم الروح وتأنس بهم وإليهم ، وبذلك فإن زيارة القبور يوم الخميس تحظى بجانب كبير من اهتمام الناس فى مصر - ولكن يلاحظ فى الوقت ذاته أن الكثيرين يفضلون عقد زيجاتهم أو حفلات زفافهم مساء الخميس وإن كان يدخل فى الاعتبار فى هذه الحالة الأخيرة أن اليوم التالى هو يوم الجمعة وهو يوم العطلة الأسبوعية مما قد يعطى الفرصة للسهر مساء الخميس .

والإحتفالات الجنائزية التى تقام أيام الصبحة والفرقة والخميس إحتفالات شعائرية نسائية بحتة ، إذ قلما يذهب إلى القبور أهل بيت الميت من الرجال ولفترة قصيرة فقط أيام الخميس الثلاثة التالية للدفن على ما ذكرنا ، وهى فى ذلك تختلف اختلافا كبيرا عن الشعائر الخاصة بليلة الأربعين التى يغلب الرجال فى المشاركة فيها على النساء ، وحتى النساء اللاتى يتوجهن إلى بيت الميت يوم أو ليلة الأربعين هن فى العادة السيدات القريبات فقط أو من أعضاء العائلة الكبيرة الممتدة أى أن ثمة نوعا من الفصل بين الجنسين حتى فى ممارسة الشعائر المتعلقة بالموت ، وهى ظاهرة تعكس الوضع الذى لا يزال قائما فى المجتمع المصرى والذى لايزال يراعى فى كثير من المناسبات وبالأخص المناسبات المتعلقة بمراحل الحياة الكبرى بالنسبة للفرد ، والتى سبق أن أشرنا إليها ونعنى بذلك شعائر المرور أو الانتقال فلا تزال الإحتفال بمرور أسبوع مثلا على ولادة الطفل الجديد احتفالات نسائية فى عمومها ، كما أن نوعا من الفصل من بين الجنسين فى الاحتفالات الخاصة بمرور أسبوع أيضا على الزواج بها وفى اقامة حفلات عقد القران ذاتها ، حيث لا يحضر فى العادة عقد القران سوى الذكور بينما قد تجتمع النساء فى حجرة خاصة بهن ولا يجلسن إلى الرجال أثناء عقد القران حتى وإن لم يكن هناك سوى أعضاء العائلة أو العائلتين المتصاهرتين . وليس هنا على أية حال مجال لتتبع هذه الظاهرة بالتفصيل ، ولكن ما نود أن نشير إليه هنا هو أن هذا الفصل كثيرا ما يراعى حتى فى حالة دفن الميت . إذ العادة أن يدفن الرجال مع الرجال والنساء مع النساء وقلما يدفن رجل مع امرأة إلا اذا كانت من المحارم أو إذا كان العهد قد تقادم على دفن الشخص من الجنس الآخر . كذلك الحال بالنسبة لمراعاة قواعد القرابة . فالعائلة فى مصر عائلة أبوية كما أن القرابة قرابة عاصبة تسير فى حظ الذكور .وعلى ذلك فالمرأة تظل عضوا فى جماعتها القرابية العاصبة ولا تفقد هذه العضوية بالزواج ، بل إن الزوجة تظل محتفظة باسم أبيها واسم عائلة الأب ولا تحمل اسم عائلة الزوج ، كما تظل محتفظة بحقها كاملا فى الميراث الذى قد يتركه الأب أو الإخوة أو غيرهم من الأقارب العاصبين إن لم يكن لديهم ورثة من الذكور يحجبونها وذلك حسب ما يقرره الشرع الإسلامى . وينعكس ذلك الوضع فى كثير من الأحيان حين وفاة المرأة المتزوجة إذ إن العادة أن تدفن فى مقابر جماعتها القرابية العاصبة وليس فى مقابر أهل الزوج ، إلا إذا أرادت هى نفسها ذلك حتى تكون قريبة من أولادها حين يحين أجلهم . وفى هذه الحالة تراعى رغبة المرأة ، وإن تكن هناك حالات ينشب فيها النزاع بين العائلتين - عائلة المرأة العاصبة وعائلة الزوج - حول المكان الذى ينبغى دفنها فيه . والطريف فى الأمر أنه فى الحالات التى يدفن فيه أشخاص من كلا الجنسين فإن الكثيرين يراعون أن يكون دفن الذكور فى جانب من القبر بينما تدفن النساء فى الجانب الآخر ، كما يتم (تكويم) عظام كل من الجنسين على حدة بعد تحول الجثة إلى هيكل عظمى وقد يوضع حاجز من الحجارة داخل القبر ليكون فاصلا (رمزيا) بين الجنسين .

وانتقال الروح إلى العالم الآخر لا يعنى نهاية العلاقة بين عالمى الأحياء والأموات بقدر ما يمثل مرحلة جديدة فى العلاقة بين الميت وأهله ، أى أن العالم الآخر يعتبر امتدادا لهذا المجتمع ، كما أن الانتقال إلى ذلك العالم لا يعنى بالضرورة انتهاء (عضوية) الميت بقدر ما يعنى أن هذه العضوية تتخذ طابعا آخر ، وأن الميت (يحتل) مكانة جديدة بالنسبة لأعضاء ذلك المجتمع .

وليس أدل على ذلك من أن الميت يتراءى للأحياء مبشرا أو منذرا فى منامهم وأحلامهم ومن أنهم يذكرونه بالأدعية وبالرحمة والمغفرة وأنه لا يجوز على الميت سوى الرحمة ، ليس فقط لأنه أصبح بين يدى الله وأنه فى دار الحق ونحن فى دار الباطل بل وأيضا لأن هذا الترحم هو ما ينبغى أن يكون بالنسبة لكبار السن من الأحياء الذين يحتلون مكانة عالية تستوجب الاحترام بصرف النظر عن بعض ما يكون بهم من نقص وعن بعض مقوماتهم الشخصية . وهذا ينطبق بالأحرى على الموتى حتى وإن لم يكونوا قد وصلوا إلى السن العالية المرتفعة ، فالموت هو نهاية الحياة مثلما تعتبر الشيخوخة التى تستوجب الاحترام هى آخر مراحل العمر .

وبذلك فإن الموت يضفى مكانة عمرية رمزية على الموتى بصرف النظر عن أعمارهم الفيزيقية الحقيقية - وذلك بإستثناء الأطفال بطبيعة الحال .

والميت من جهة (يشعر) بما يدور حوله ويدرك تصرفات الآخرين وسلوكهم إزاءه بعد أن تفارق الروح الجسد . بل إن الجسد

نفسه يظل بعد الموت مباشرة محتفظا ببعض الإحساس خاصة وأن الروح ترد إليه فى القبر أثناء حساب القبر أو حساب الملكين والذى يستخدم كمثل فى الحياة اليومية لدقة السؤال والمحاسبة والمتابعة ، ولذا نجد أنه أثناء الدفن يحرص الناس على تسوية الأرض تحت الجسد بحيث لا توجد قطعة من الحجارة أو الحصى مثلا يمكن أن تسبب الألم للجسد (الميت) كما أن الرأس ذاتها توضع فوق (قالب) من الطوب أو الحجر يراعى أن يكون مستويا مثل الوسادة بقدر الإمكان . والناس يدعون فى ذلك للميت بأن (يبشبش) الله (الطوبة) التى تحت دماغه ، أى أن يجعلها لينة تحت رأسه حتى لا تؤلمه . وهذا أيضا موقف فيه نوع من المفارقة حيث يدرك الناس أن الروح هى أصل الحياة وبدونها يفقد الجسد كل إحساس كما يفقد الشخص ذاته كل إدراك . ولكن هذه المراسيم فيها نوع من الرمزية التى تشير إلى عدم نهاية الشخص ذاته بحيث إن الجسد يظل فيه شيء من الإحساس بعد الوفاة . وربما كان ذلك نتيجة للاعتقاد بأن الروح تظل قريبة من الجسد بعد الدفن من ناحية وزيارتها للقبر أيام الخميس على ما ذكرنا .

وأخيرا فإن العلاقة بين الموتى وعالم الأحياء تتمثل فى بعض الطقوس ذات الطابع السحرى والتى تقوم كلها فى أساسها على الاعتقاد الذى سبقت الإشارة إليه من أن روح الميت تزور أهلها وبيتها القديم من حين لآخر وأنها (تسكن) أو (تمسك) شاهد القبر ليلة الخميس من كل أسبوع . والناس يفيدون من هذه الزيارات ومن هذه العلاقة القائمة فى كثير من النواحى المتصلة باستمرار الحياة واستمرار الصلة قائمة ، والتى ترمز فى آخر الأمر إلى الرغبة اللاشعورية فى (استمرار) الميت فى الحياة فى هذا العالم وبالتالى إلى النفور من أى تصور للموت على أنه نهاية لحياة الفرد . ويظهر هذا بوضوح فى بعض الممارسات التى تلجأ إليها النساء سواء فى الأرياف فى الوجه البحرى أو فى الأحياء الوطنية من المدن أو فى كثير من نواحى الصعيد حين تريد المرأة الحمل ، بما فى ذلك النساء العاقرات ففى مثل هذه الحالات تلجأ المرأة إلى الاستحمام (على بعض عظام أحد الموتى التى يمكن الحصول عليها بسهولة من أحد القبور ، وذلك بأن تضع العظام على أرض الحمام بين ساقيها المتباعدتين أثناء الأستحمام وهذه عادة قديمة منتشرة الى حد ان بعض النساءفى الصعيد ، كما تشير إلى ذلك « وينفريد بلاكمان Wir Fellohin oF Upper» فى كتابها « الفلاحين فى الصعيد The Fellohin Of upper Egypt» قد يستحممن على بعض التماثيل الفرعونية الصغيرة من أجل تحقيق الهدف ذاته . كذلك قد تلجأ بعض النساء إلى الاستحمام (على) أحد الأحجار المنزوعة من أحد القبور القديمة ، أو قد تزور بنفسها المقابر أثناء الليل وتخطو فوق بعض القبور أو لتحصل بنفسها على الحجر الذى سوف تستحم عليه وغير ذلك من الإجراءات والممارسات التى تقوم كلها على الاعتقاد بأن روح الميت تتسلل إلى رحم المرأة التى تريد أن تحمل فيتحقق لها ما تريد .

من أجل ذلك تحرص المرأة فى معظم الأحيان الى أن تكون العظام التى تستحم عليها هى عظام أحد الأقارب من العائلة ، وأن يتم نزع قطعة الحجر من قبور أحد الأقارب أيضا وذلك لضمان ألا يتسلل إلى رحم المرأة روح غريبة عن العائلة وتختلط الأنساب بالتالى . فكأن فكرة إستمرار فكرة الحلال والحرام فى العلاقات الجنسية وفكرة المحافظة على العرض والشرف تظل مسيطرة على أذهان الناس حتى فى الممارسات السحرية المتعلقة بالصلة بين الأحياء والموتى ، وتصور استمرار الروح وتأثيرها ودور الموتى فى حياة المجتمع المصرى القائم . وقد لا تكون هناك أفكار واضحة بين الناس عن التناسخ أو الحلول ولكن حديث الناس فى الحياة اليومية وبخاصة حين يقارنون بين خصائص ومقومات أحد الأشخاص الفيزيقية والسلوكية والذهنية وبين أحد الموتى من أقاربه العاصبين يمكن أن نستدل منها على اعتقاد الناس فى امكان انتقال الروح متمثلة فى تلك الخصائص والمقومات إلى الأجيال التالية حتى وأن يذكر الناس ذلك صراحة ، كما ان نسبة كبيرة جدا من الناس العاديين فى مصر يجهلون قوانين الوراثة وان كانوا يقولون فى الوقت ذاته : إن (العرق يمد لسابع جد) . ولكن المؤكد على أى حال هو أن ارواح بعض الموتى قد تتجسد فى شكل (الفراش) الأبيض اللطيف التى سبقت الإشارة إليه . أو حتى فى بعض الحيوانات ، وبخاصة القطط ، ولذا يكره الناس إيذاء القطط وبالأخص أثناء الليل خشية أن يكون فيها روح أحد الموتى ، أو أن تتجسد فى شكل العفاريت والأشباح التى تروع الناس فى حياتهم وذلك حين يموت أحد الأشخاص . وبخاصة إذا كان ذلك الشخص شريرا فى حياته أو مات ميتة عنيفة . وكلها دلائل ترمز إلى اعتقاد المصريين فى إستمرار الروح وامكان تعمقها فى الأحياء سواء أكانوا بشرا أم حيوانات وهى كلها رموز خلود الروح من ناحية واستمرار العلاقات بين عالمى الموتى والأحياء والتأثير المتبادل ، أو التفاعل بين العالمين وهذا كله يرمز فى آخر الأمر إلى أن الموت ليس هو نهاية الحياة ، حياة الفرد ، وإنما هو مرحلة فى (حياة) الفرد الاجتماعية ، أو أن نقله من مرحلة لأخرى فى ذلك المتصل المنطقى الذى يربط بين الولادة والوفاة التى هى بمثابة ولادة فى عالم آخر يعتبر استمراراً لهذا العالم وهو ما تذهب إليه التفسيرات الإنثربولوجية للشعائر والطقوس المتصلة بالموتى والوفاة وتنظر إلى هذه الشعائر على أنها شعائر تمثل عملية الانتقال من مرحلة لأخرى وتسهل انفصال الفرد من وضع اجتماعى معين يحتله بالعقل وانتقاله الى وضع اجتماعى ومكانة اجتماعية أخرى تالية ولكنها ترتكز على المكانة السابقة وتعتبر اتصالا لها .

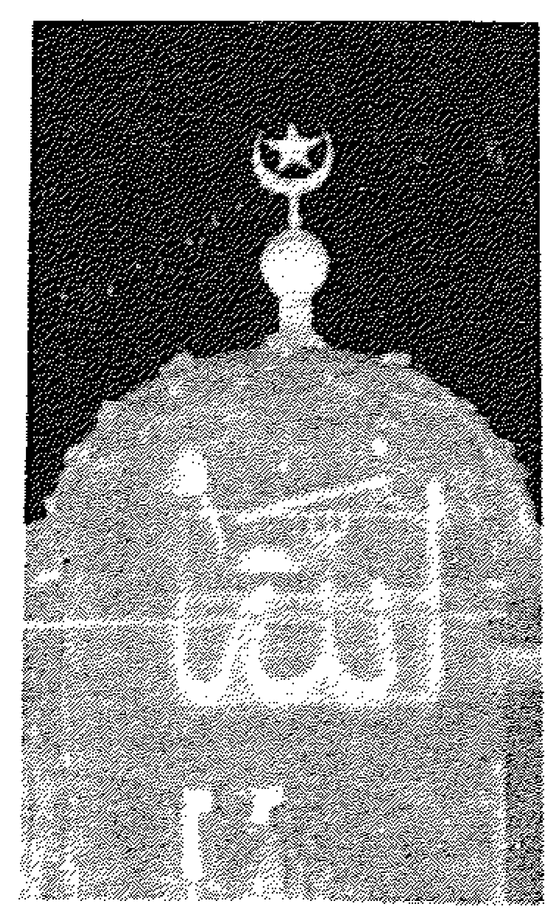






المناسبات الدينية

بقلم : الدكتور حافظ الأسود



ترتبط المناسبات الدينية أشد الارتباط بالمعتقدات والممارسات والشعائر والاحتفالات الدينية التى تتأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية الشعبية تأثرا كبيرا .

والمناسبة الدينية يمكن أن تكون عيدا أو مولدا أو موسما . وهذه الكلمات الثلاث تشترك فى خاصية أساسية وهى أنها تشير إلى مفهوم العادة وتكرار حدوث المناسبة فى فترات زمنية محددة من كل عام وفى واقع الأمر تستخدم كلمة « موسم » فى مضمونها الاجتماعى والشعبى لتعنى أى مناسبة دينيه يلتزم فيها الأفراد بواجبات والتزامات معينة تجاه ذويهم وأقاربهم ورفاقهم .

وتلعب العوامل الاجتماعية والثقافيه الشعبية بعناصرها الفلكلورية دورا كبيرا فى تشكيل وصبغ كل مناسبة دينية بصبغة تميزها عن سائر المناسبات الدينية الأخرى . فالاحتفال بالمولد النبوى الشريف على سبيل المثال يختلف عن الاحتفال بليلة الإسراء والمعراج أو عيد الفطر .

والمناسبات الدينية لها أهميتها ووظائفها التى تؤديها فى المجتمع وطبقا لرأى روبرت ميرتون Robert Merton هناك نوعان من الوظائف .

أولا : الوظيفة الظاهرة Manifet وهى تلك التى يدركها ويقصدها الفاعلون الأفراد أو المشاركون فى فعل اجتماعى معين .

ثانيا : الوظيفة المستترة أو الكامنة Latent وهى تلك التى لا يدركها الأفراد ولكنها تلعب دورا أساسيا فى استمرار وتماسك البناء الاجتماعى . وعلى هذا الأساس يمكن إجمال وظائف المناسبات الدينية فيما يلى .

أولا : من حيث الوظيفة الظاهرة نجد أن المناسبات الدينية تعزز المعتقدات والشعائر الدينية حيث ينشط فيها الوعظ الدينى الذى يستهدف حث الأفراد على التمسك بدينهم . ومن ناحية أخرى يميل الأفراد لأن يؤدوا الشعائر الدينية فى المناسبات الدينية بشكل جماعى وبصورة أكثر حيوية من تأديتها فى الأيام العادية . وبالإضافة إلى ذلك ترتبط بعض المناسبات الدينية بشعائر وفرائض محددة لا توجد فى أوقات أخرى من العام مثل صيام شهر رمضان والحج .

ثانيا : من حيث الوظيفة المستترة تلعب المناسبات الدينية دورا كبيرا فى التماسك أو التضامن الإجتماعى للمجتمع . ففى هذه المناسبات تكثر الزيارات بين الأهل والأقارب والجيران والأصدقاء مما يقوى الشعور الاجتماعى لديهم ويعزز انتماءهم لأسرهم ومجتمعهم . ففى خضم الأعباء والمشاكل اليومية التى يختبرها أفراد المجتمع والتى تجعل كل منهم فى معزل عن الآخر تأتى المناسبات الدينية لتجدد وتقوى أواصر العلاقات الاجتماعية والقرابة بينهم .

ثالثا : تكشف المناسبات الدينية بصورة جميلة عن المعتقدات والتصورات التى لدى أفراد المجتمع المتعلقة بالكون المحيط بهم والعالم الذى يعيشون فيه بشقيه المنظور وغير المنظور والعالم الآخر الذى سوف يحاسبون فيه ، وهذه التصورات أو رؤى العالم لا يمكن إستشفافهما من المعتقدات والممارسات الدينية المرتبطة بمناسبة دينية واحدة بل تستلزم التعرف على المعتقدات والممارسات المرتبطة بمناسبات دينية أخرى والكشف عن العلاقة القائمة بينها .

رابعا : تتسم المناسبات الدينية باحتوائها على عناصر فلكلورية متميزة . وبعض هذه العناصر الفلكلورية يمتد جذورها إلى عصور سابقة على الإسلام كما أنها تتغير وتتجدد فى شكل يساير إيقاع الحياة المعاصرة . وخاصية التجديد أو التكليف مع الظروف الحضارية التى

يعيشها الإنسان من أهم خصائص العناصر الفلكلورية . وبهذا المعنى الفلكلورى تؤدى المناسبات الدينية عدة وظائف هامة : فمن ناحية تساهم فى الكشف عن العناصر الفلكلورية غير الدينية التى امتزجت بالدين بمرور الزمن امتزاجا يصعب لغير الدارس المتخصص أن يميز بينها وبين الجوانب الإسلامية الخالصة . ومن ناحية أخرى تفسر أى المناسبات الدينية - الأسباب أو العوامل التى تجعل من مجتمع إسلامى معين مثل المجتمع المصرى يختص بمقومات وسمات تميزه عن مجتمع إسلامى آخر فى مجال الاحتفالات الدينية . وعلى هذا الأساس يمكن دراسة ، وفهم المجتمع من زاوية فلكلورية .

خامسا : تقدم المناسبات الدينية وسائل اجتماعية . جمعية وتلقائية للترويح عن النفس بشكل يجمع بين الجوانب الروحية والمادية أو الدينية والدنيوية فى وحدة واحدة فكل أفراد المجتمع كبيرا وصغيرا يشعرون بالبهجة والسرور والسعادة فى هذه المناسبات . ومما لا شك فيه يكون لذلك أثر إيجابى كبير فى تجديد نشاط الأفراد وارضاء حاجتهم للترفيه خاصة ذلك النوع من الترفيه الذى يكون له معنى بالنسبة لهم لإرتباطه بقيم ومعتقدات دينية . سوف تتناول هذه الدراسة المناسبات الدينية طبقا للترتيب الزمنى للتقويم الهجرى .

١ - عاشوراء :

تعتبر عاشوراء (أو يوم عاشورة) مناسبة دينية يحتفل بها المسلمون على كافة المذاهب من سنة وشيعة وإن كان أهل الشيعة يحتفلون بها بشكل متميز . ويقع عاشوراء فى العاشر من شهر محرم أول شهور التقويم الهجرى . وترتبط هذه المناسبة باستشهاد الحسين بن على بن أبى طالب وحفيد رسول الله « صلى الله عليه وسلم » فى معركة كربلاء الشهيرة . ويحتفل المجتمع المصرى الذى يدين أغلبيته الكبيرة بالمذهب السنى بإحياء هذه الذكرى بتلاوة بعض الآيات القرآنية والأناشيد والتواشيح الدينية بجانب الأطعمة والمأكولات التى تعد بشكل خاص كيفا وكما والتى تحتوى على قدر كبير من اللحم والدسم والطيور وأطباق أخرى متنوعة . وهناك التزامات اجتماعية وأسرية تؤدى فى هذه المناسبة ، وعلى سبيل المثال يقوم العريس أو الخطيب بزيارة خطيبته فى منزل أسرتها ويقدم لها « الموسم » الذى هو عبارة عن هدية غالبا ما تكون شيئا يصلح لإعداد عش الزوجية فى المستقبل أو يقدم لها نقودا .

ويمتاز الحضر وخاصة الإسكندرية والقاهرة عن الريف بظاهرتين شعبيتين .

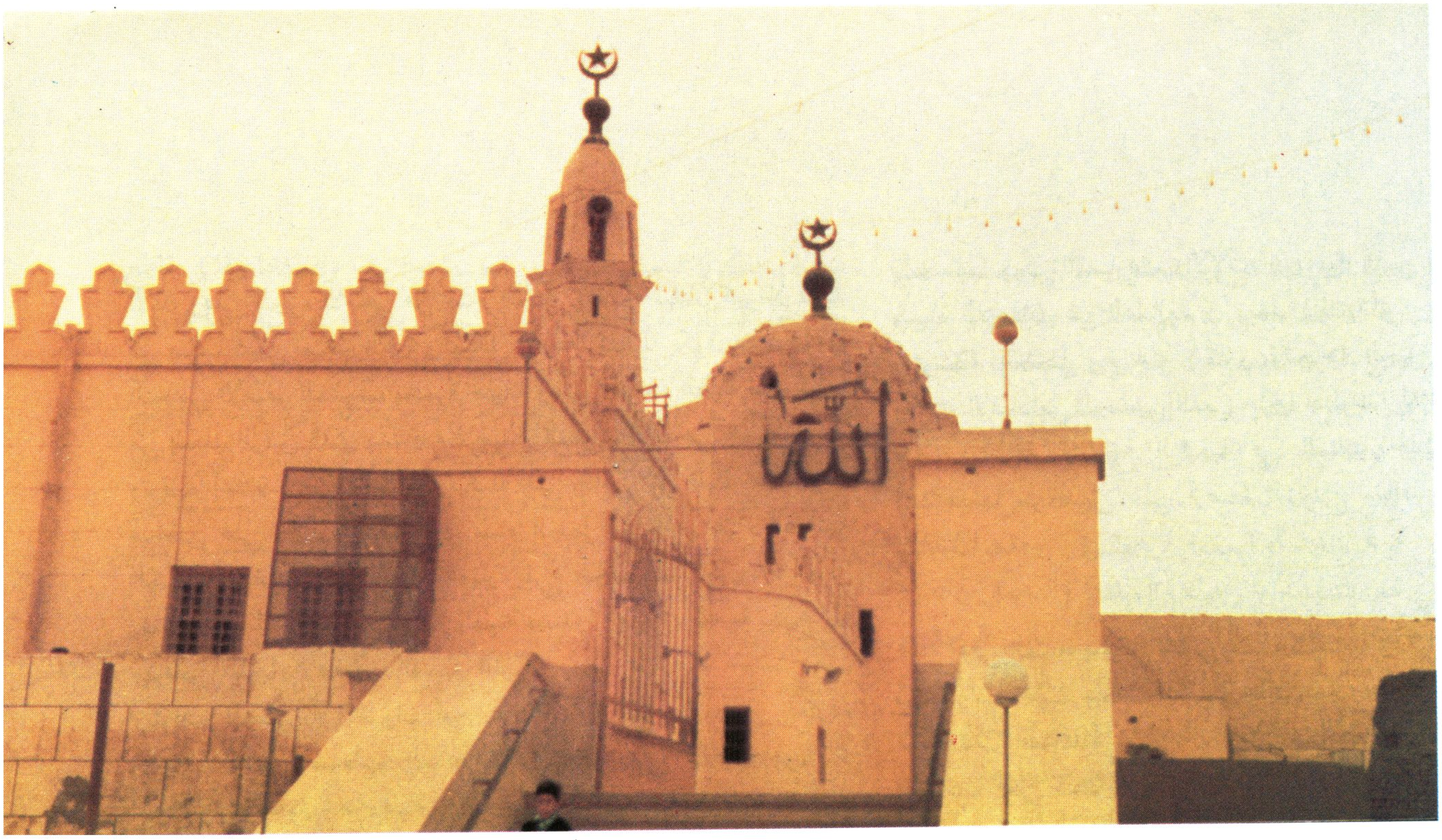
أولا : توجد بعض مظاهر الإحتفالات الشعبية متمثلة فى إنارة شوارع الأحياء الشعبية بالمصابيح ذات الألوان الزاهية والمتنوعة بالإضافة إلى شراء حلوى وخاصة الحلوى من النوع الشعبى المألوف فى احتفالات المولد النبوى الشريف (والتى سوف نذكرها عند تناول هذه المناسبة الشريفة) . الظاهرة الثانية تعرف باسم « طبق عاشوراء » وهو عبارة عن طبق حلو يقدم بعد الغداء وهو يشبه طبق الأرز باللبن المشهور ويختلف عنه فى أنه بدلا من الأرز يستخدم القمح بعد أن ينقع فى الماء وتستبعد القشرة الخارجية ، ويقدم طبق « عاشوراء » وعليه الزبيب وجوز الهند المبشور والمكسرات كل على حسب امكانيته المادية . ولعل استخدام القمح هنا يرتبط بالمعتقد الشعبى حول بركة « القمح » الذى يعتمد عليه الأفراد فى حياتهم وخاصة فى صنع الخبز أو العيش .

ويحتفل بيوم عاشوراء فى البلاد الإسلامية التى يسود فيها المذهب الشيعى مثل : إيران والعراق عن طريق تأدية بعض الممارسات والشعائر التى يتم فيها تمثيل استشهاد الحسين وطقوس دفنه ، ويصاحب هذه الشعائر التمثيلية لطم الخدود وشق الملابس والرثاء حزنا على الحسين .

٢ - المولد النبوى الشريف :

يقع المولد النبوى مولد النبى « صلى الله عليه وسلم » فى ليلة ١٢ ربيع الأول وهو من أكبر المناسبات الدينية حيوية وبهجة فى كافة المستويات الشعبية وغير الشعبية . وفى الحقيقة يمثل المولد النبوى أهمية خاصة دون المناسبات الدينية الأخرى وذلك نتيجة أنه لا توجد احتفالات شعبية بعيد رأس السنة الهجرية مثلما هو الحال فى أعياد رأس السنة الميلادية أو أعياد الكريسماس فى البلاد الأوربية وأمريكا ويمكن القول : أن الاحتفالات الشعبية بالمولد النبوى الشريف فى المجتمع المصرى تشبه فى أكثر من جانب احتفالات أعياد الميلاد أو رأس السنة الميلادية وأهم جانب مشترك بين هذه الأعياد هو الإهتمام الكبير بإدخال البهجة والفرحة على الأطفال وذلك عن طريق تقديم الهدايا التى يكون معظمها عبارة عن حلوى فى أشكال وألوان مختلفة وما يصاحب ذلك من تفنن وإبداع فى تزيين الشوارع والمنازل والمحلات التجارية فى الأحياء الشعبية باللافتات والبيارق والأعلام والأنوار البهيجة وغنى عن الذكر أن الأطفال هنا يرمزون إلى الميلاد الجديد والمستقبل ، فهم أكثر ارتباطا بكل أعياد الميلاد .

ويبدأ الإستعداد للإحتفال بمولد النبى فى بداية شهر ربيع الأول حيث تزان الشوارع بالأعلام والأنوار وتنصيب اسرادقات والخيام الصغيرة لبيع الحلوى فى أشكال متعددة ومن العادات الشعبية تصميم هياكل مصنوعة من الخشب والورق المقوى على شكل الكعبة والمسجد ورفعها بواسطة حبال أو خيوط قوية من الأركان الأربعة بحيث تتوسط الشارع وبحيث يمكن رؤيتها من مسافة كبيرة . وفى بعض المدن وعواصم المراكز الريفية يأخذ الاحتفال عدة أشكال شعبية ودينية نذكر منها ما يلى . الشكل الأول يتمثل فيما يعرف بالنقرزان (وينطق النجرزان) . والنقرزان عبارة عن جمل يتم تجميله بوضع كسوة من القماش المزركش ذى الألوان الحمراء والصفراء والبيضاء والزرقاء الزاهية على جسده . ويزين رأس الجمل أيضا بقطعة من نفس القماش المزركش مع إضافة الإربطة الحمراء والبيضاء التى تتدلى من خلف



الزينات على جامع سيدى
يوسف أبو الحجاج بالأقصر



احدى الطرق الصوفية تشارك
الإحتفالات تحمل البيارق والأعلام

الأذن وعلى الجزء الأمامى من سنام الجمل توضع طبلتان كبيرتان تأخذ كل منهما شكل نصف الكرة والهيكل الأوسط للطبلة يكون مصنوعا من النحاس الأصفر المشوب بحمرة خفيفة وعلى أطراف الطبلة تشد قطعة من الجلد الرقيق الذى يستخدم لإصدار الصوت الإيقاعى المميز لها . وتوضع أعلام صغيرة خضراء وبيضاء على جانبى كل طبلة أما العازف فيجلس على مكان أعد له فوق سنام الجمل ثم يأخذ بقرع الطبلتين الكبيرتين بمقراعين من الخشب وتارة يقرع الجلد المشدود وتارة أخرى يقرع الجزء النحاسى من هيكل الطبلة مصدرا إيقاعات شعبية يبتهج بها ويرقص عليها الأطفال والصبية الذين يتبعون النقرزان حيثما ذهب ويتوقف الجمل أو النقرزان أمام الحانات والمنازل ويصيح العازف موجها حديثه لأصحاب المحلات والسكان عامة قائلا « عودا . . عودا . . يا رسول الله مدد » ويقوم هؤلاء الأفراد باعطائه نقودا يقوم بجمعها شخص يقود الجمل حيث تسهل عليه الحركة .

والشكل الثانى من الإحتفالات يتمثل فى مواكب الطرق الصوفية . والموكب يتألف من مجموعة من الأشخاص أو المريدين الذين ينتسبون إلى إحدى الفرق الصوفية ينتظمون فى شكل صفين متوازيين يتوسطهم أو يقودهم قائد وبعض هذه المواكب تتقدمها مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية مثل الناى والدف والرمد والطبلة . وبعد صلاة العشاء من كل ليلة يبدأ الموكب فى التحرك ويجوب الشوارع الرئيسة بالمدينة . وأثناء سيرهم ينشد المشتركون فى الموكب قصائد دينية صوفية فى مدح الرسول والأولياء وأقطاب الصوفية وهذه القصائد كتبها بعض الشعراء الصوفية وغالبا ما يسبق إنشاد هذه القصائد افتتاحية يحفظها ويرددها المشتركون فى الموكب لكنها لا تدخل ضمن القصائد المكتوبة . ومن الأمثلة على العبارات الافتتاحية ما يلى .

الله . .	الله	الله	يارسول الله	نظرة لله
الله . .	الله	الله	يا حبيب الله	نظرة لله
الله . .	الله	الله	يا نبى الله	نظرة لله

وتستمر المواكب الصوفية وكذلك النقرزان فى الأحتفال من بداية شهر ربيع الأول وتنتهى فى يوم الليلة الكبيرة أو الختامية . وفى نهاية ذلك اليوم يتم الاحتفال الذى يعرف بالزفة أو زفة المولد .

وتبدأ الزفة فى أغلب الأحيان بعد صلاة الظهر بحوالى ساعة أو ساعتين حتى يجتمع كل من يشارك فيها فى مكان معلوم متفق عليه . ويشارك فى هذه الزفة ضباط وعساكر (وخفر فى الأرياف) من وزارة الداخلية أو من أقسام البوليس ويمتطى الضباط الجياد ويقودون الزفة تتبعهم طوابير العساكر والخفر ، ثم مواكب الطرق الصوفية ، كل موكب بأعلامه وإشاراته المميزة . ويلى ذلك الحرفيون وأصحاب المهن المختلفة من نجارين وحدادين وأصحاب محلات الأثاث المنزلى وأصحاب ورش السيارات والآلات الزراعية الذين يتخذون من الزفة وسيلة للإعلان عن أعمالهم . وبعد ذلك تأتى عربات نقل كبيرة ومتوسطة الحجم وعربات (كارو) تجرها الخيل محملة بعشرات ومئات الأفراد من الجنسين الذين جاءوا متطوعين للاشتراك فى الزفة . وتجوب الزفة الشوارع الرئيسية فى المدينة حيث يخرج السكان لمشاهدتها متزاحمين على أرصفة الشوارع ونوافذ وشرفات وأسطح المنازل .

وفى المساء يحتفل الناس بالليلة الختامية وغالبا ما يكون ذلك فى مكان واسع حيث ينصب السرادق الذى يجىء إليه المداحون . وتقام السرادقات المختلفة وسائر أنواع التسلية والترفيه والتى ينجذب إليها الأفراد ، لكن ذلك لا يمنعهم من الإستماع إلى الأغانى والتواشيح والسير الدينية حيث تقوم أجهزة مكبرات الصوت بنقلها بصوت يسمعه الجميع فى ساحة الاحتفال . ويتناول المديح بأسلوب شعبى شيق سيرة حياة الرسول عليه الصلاة والسلام والبشارة بمولده واستعداد كل الخلائق والأشياء المنظورة وغير المنظورة لاستقبال سيد الكونين .

وبالرغم من أنه فى المولد النبوى مثلما هو الحال فى المناسبات الدينية الأخرى يكون الاحتفال مرتبطا بتقديم كميات من الطعام وخاصة اللحم أو الطيور وسائر الأنواع الأخرى من المأكولات إلا أن أهم خاصية تميز هذا الاحتفال هى شراء الحلوى والحمص . وهناك نوعان من الحلوى . الأولى : هى الحلوى الناشفة (أو العلف) وتشمل السمسمية والحمصية والفولية (المصنوعة من الفول السودانى) . وهذه الحلوى تأخذ إما الشكل الدائرى (وهو الأكثر شيوعا وشعبية) أو شكل المستطيل . والنوع الثانى من الحلوى الأكثر ارتباطا بمولد النبى هو نوع الحلوى المصنوعة من السكر المذاب بتأثير الحرارة والذى يصب فى قوالب ويتشكل بأشكال مختلفة . ومن هذه الأشكال على سبيل المثال ، العروسة (المعروفة باسم عروسة المولد) والحصان الذى يمتطيه فارس شاهرا سيفه والديك ، والمسجد ، والسفينة والطائرة ونحو ذلك من أشكال مستمدة من البيئة الاجتماعية ويكون لها دلالة ومغزى لدى الأفراد . ومن الجدير بالذكر أن الاستعداد لصناعة هذا النوع من الحلوى يبدأ تقريبا قبل حلول شهر ربيع الأول بشهرين وذلك حتى يمكن إنتاج الكميات الكافية ، وتوزيعها على الأسواق . وتعد مدينة طنطا من أشهر المدن المصرية والعربية على الأطلاق الذى يرتبط اسمها بصناعة حلوى المولد ارتباطا شديدا ، كما أنها المدينة المشهورة بإنتاج الحمص الذى لا ينفصل عن شراء الحلوى بنوعيها .

ومن الالتزامات الاجتماعية المرتبطة بالمولد النبوى هو أن يقدم الخطيب لخطيبته « الموسم » الذى هو عبارة عن عروسة حلاوة » غالبا ما تكون كبيرة الحجم ومزركشة بشكل يسر الأنظار بالاضافة إلى هدية أخرى عينية أو نقدية .

وللأشكال الشعبية التى تتشكل بها الحلوى دلالة إجتماعية ذات أهمية كبيرة فى التنشئة الاجتماعية وبث قيم أخلاقية واجتماعية معينة فى أفراد المجتمع فمن خلال تقديم هذه الحلوى بأشكالها المتنوعة كهدايا للأطفال تؤكد الأسرة على قيم وإنماط سلوكية معينة تتوقع توافرها لدى الأطفال أو الأفراد من الجنسين . فالأطفال الذكور تقدم لهم عادة الحلوى التى تأخذ شكل الحصان أو الفارس أو الأسد أو الديك أو الجمل أو المسجد أو السفينة أو الطائرة . وهذه الأشكال هى رموز تشير إلى قيم الشهامة والرجولة والمبادرة والتحمل والتدين وحب المغامرة والانطلاق إلى العالم الخارجى أو عالم الرجال . ونلاحظ هنا أن بعض أشكال الحلوى الفلكلورية مثل : السيارة والطائرة تتكيف مع خصائص العصر الحديث . وتقدم للإناث حلوى تأخذ شكل العروس أو الفلاحة أو المرأة حاملة جرة المياه ، وهى أيضا رموز ترتبط بمفاهيم الأنوثة والأمومة والخصب والجمال والمشاركة فى العمل والأنتماء إلى العالم الداخلى أو المنزل ، ومن الجدير بالذكر أن عروسة المولد هى شكل فلكلورى مألوف لدى المجتمع المصرى تأخذ أشكالا مختلفة طبقا لاختلاف المناسبات الاجتماعية والشعبية . وتمتد فكرة العروسة إلى جذور تاريخية قديمة قبل مجىء الإسلام أو المسيحية . ولايزال شكل العروس موجودا فى ممارسات وأنشطة أخرى . وعلى سبيل المثال عندما تقوم المرأة فى القرية بخبز العيش فإنها تصنع عروسة من العجين وتدخلها النار أو الفرن ثم تقدمها للأطفال كى يأكلوها .

٣ - الإسراء والمعراج

يقيم المسلمون فى ليلة ٢٧ رجب إحتفالا كبيراً بمناسبة الإسراء والمعراج وهو من المناسبات الدينية التى يحتفل بها فى مضمونها الإجتماعى الشعبى ببعض الخصائص العامة التى تشترك فيها المناسبات الدينية الأخرى . ومن هذه الخصائص مظاهر الاحتفال وخاصة فى المدن والمتمثلة فى السرادقات التى تقام لبيع الحلوى ، وتزين الشوارع بالأعلام والأنوار وما يصاحب ذلك من نشاط تجارى إستهلاكى قوى . وبالإضافة إلى ذلك نجد الإعداد للوليمة أو طعام الموسم المألوف . وفى هذه المناسبة يجتمع الأهل والأقارب لتجديد الروابط الأسرية كما أن الخطيب يلتزم بتقديم هدية الموسم لخطيبته كما هو الحال فى كل المناسبات الدينية .

والإسراء والمعراج له دلالة دينية وكونية فى عقل ووجدان المسلم فإن كان الإحتفال بمناسبة المولد النبوى هو تشريف لذكرى خاتم الأنبياء ؛ فإن الإحتفال بالاسراء والمعراج كشف لحجب الكون ومما يساعد على ذلك الفهم الطابع القصصى وأسلوب الحوار الذى تنص فيه معجزة الإسراء والمعراج والذى يجعل العقل فى حالة تفكير وتأمل مستمر . ولعل هذه الخاصية هى السبب فى قلة وجود أشكال أو رموزشعبية مشخصة حول هذه المناسبة بإستثناء شكل البراق الذى استأثر بخيال الفنان الشعبى . ومعجزة الإسراء والمعراج هى كشف لحجب الكون وخرق لنواميس الطبيعة والزمان والمكان ودليل قاطع على أن العالم الذى يعيش فيه الإنسان ويخضع لقوانينه إنما هو فى النهاية يخضع لإرادة إلهية تسيره كيف تشاء . وهذا المعنى متجسد فى رحلة الرسول عليه الصلاة والسلام ليلا من مكة إلى بيت المقدس ممتطيا البراق ، وفى إمامته جميع الأنبياء والرسل فى الصلاة التى أقامها هناك ثم فى صعوده إلى السماء السابعة مارا بالسموات الست الأولى ومتحدثا مع سكانها من الانبياء والرسل . وهذا المعنى متجسدا أيضا فى توقف الملك جبريل عند سدرة المنتهى ، وتقدم الرسول إلى الحضرة الإلهية ورؤيته ربه عز وجل وتلقيه فرض الصلوات الخمس ثم رجوعه إلى فراشه فى بيته الذى مازال دافئا من أثر نومه عليه

٤ - ليلة النصف من شعبان :

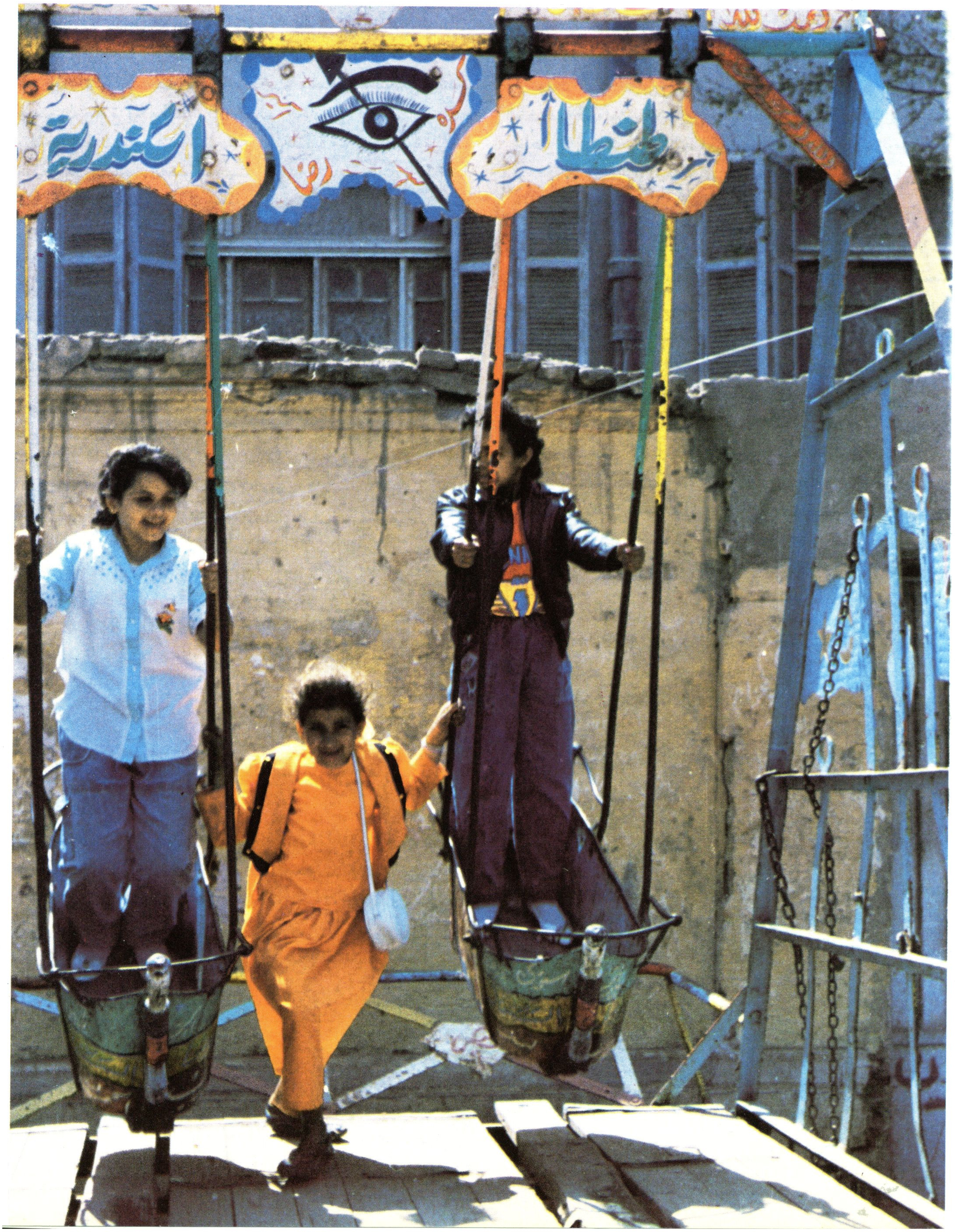
ويحتفل بهذه المناسبة الدينية ليلة ١٥ شعبان . ويشبه الإحتفال بهذه الليلة من الناحية الإجتماعية والشعبية الإحتفال بليلة الإسراء والمعراج . وترتبط ليلة النصف من شعبان (أو نص شعبان) بالمعتقد الدينى بوجود شجرة فى السماء تسمى شجرة الخلائق (شجرة الخلق) ، وهى شجرة ضخمة كبيرة ذات أفرع غير متناهية العدد وهى دائمة الخضرة . وبهذه الشجرة أوراق عددها بعدد الأحياء من البشر وعلى كل ورقة مكتوب اسم شخص معين ومجمل تاريخ حياته وأعماله الصالحة والطالحة . وإذا ذبلت ورقة من هذه الأوراق وسقطت فإن ذلك معناه أن الشخص الذى يقترن اسمه بها سوف يموت خلال العام الذى يلى ليله النصف من شهر شعبان . وطبقا للمعتقد الدينى ترفع أعمال الإنسان كل عام فى هذه الليلة وينظر فيها الله سبحانه وتعالى . فإذا تاب العبد عن المعاصى واستغفر ربه فى هذه الليلة يغفر له . وهذه الليلة تعرف باسم البراءة ويكثر فيها الدعاء والابتهالات إلى الله عز وجل .

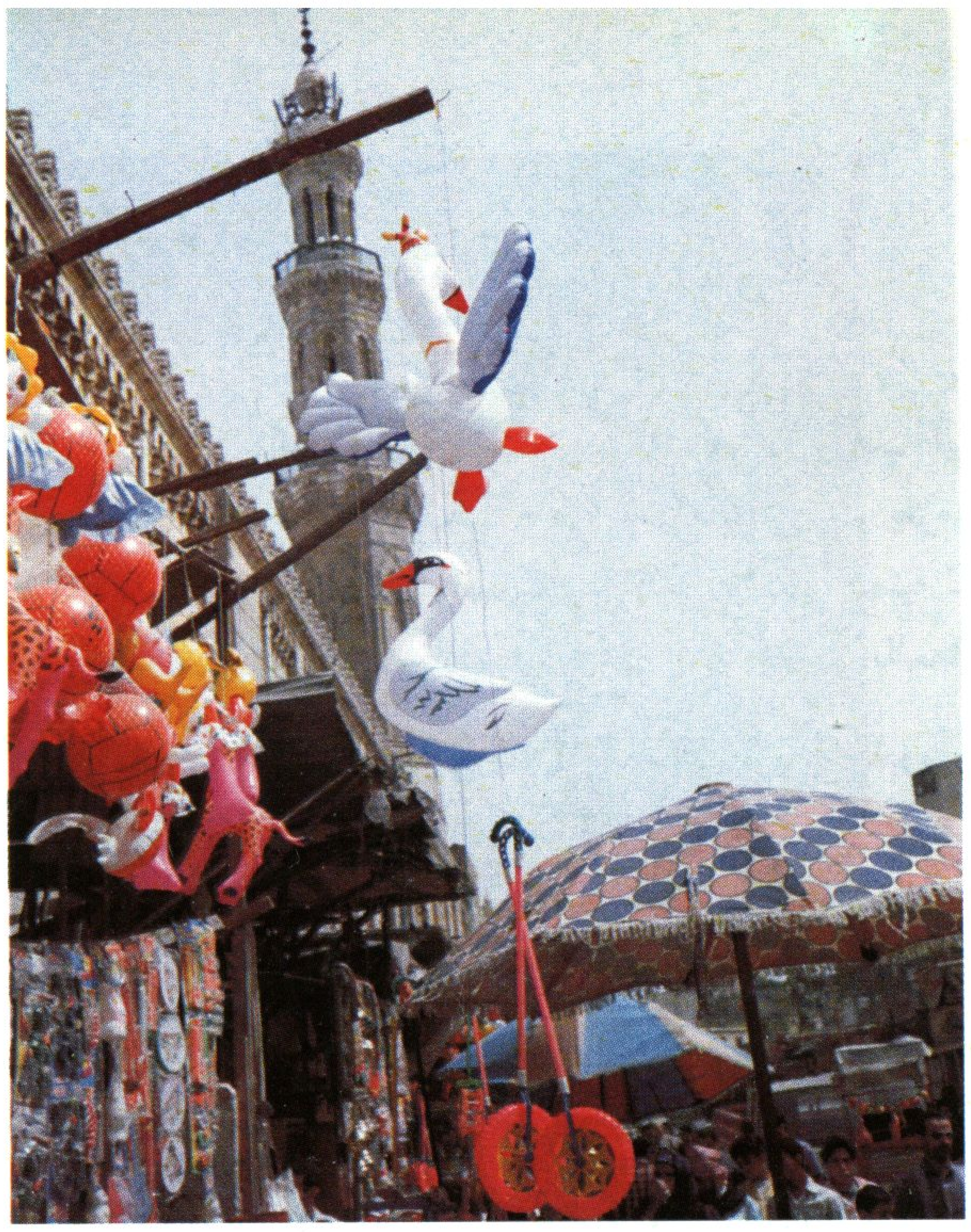
٥ - عيد الفطر:

عيد الفطر من المناسبات الدينية الزاخرة بالعناصر الفلكلورية المميزة للمجتمع المصرى . ويمكن القول : أن الاحتفال بعيد الفطر يمس كل جوانب الحياة الإجتماعية فى ذلك المجتمع فى وحدة واحدة . ويظهر ذلك فى اهتمام الأفراد بمظاهر الحياة والابتهاج بها مع عدم إغفالهم ذكرى الموتى وزيارة قبورهم . ويأتى العيد فى بداية شهر شوال ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام وهو بذلك يعد تتويجا لشهر رمضان ، شهر الصوم الحافل بالمأثورات الشعبية والرموز الفلكلورية التى تحتاج لدراسة مستقلة .

ويبدأ الاستعداد للاحتفال بعيد الفطر أو العيد الصغير ، حسب التسمية المألوفة ، فى النصف الثانى (أو الثلث الأخير) من شهر رمضان ويتمثل ذلك فى شراء الملابس الجديدة لأفراد الأسرة وبصفة خاصة الأطفال وصغار السن ، والبدء فى عمل كعك « كحك » العيد بأنواعه المختلفة . وعند اقتراب يوم العيد تعد النساء الفول السودانى والترمس والحلبة والمكسرات والبلح كل منزل حسب إمكانياته المادية .

المراجيح





تقام الأسواق للطبل ووسائل الترفيه كما تعلق الزينات



ويبدأ الإحتفال بصلاة العيد . وبعد الصلاة يذهب الرجال إلى قبور موتاهم . وغالبا ما يذهبون فى جماعات حيث يقرءون فاتحة القرآن على أرواح أقاربهم وأصدقائهم الذين وافتهم المنية ثم يعودون إلى منازلهم أو يقومون بتبادل الزيارات أو ما يعرف بالمعايدة .

أما بالنسبة للنساء فإنهن غالبا ما يذهبن لزيارة القبور بعد صلاة الفجر وقبل صلاة العيد ، وإن كان البعض يذهبن بعد صلاة العيد . وتأخذ النسوة معهن ما يعرف باسم « الرحمة » وهى عبارة عن « قرص » أو عيش صغير الحجم مستدير الشكل صنع خصيصا لهذه المناسبة ، بالإضافة إلى بعض أنواع من الكعك والفاكهة . ويقمن بتوزيع الرحمة على الفقراء والمساكين والمقربين المتواجدين هناك طالبين منهم قراءة الفاتحة وبعض آيات من القرآن الكريم على أرواح موتاهم حتى يرقدوا فى قبورهم فى سلام . وفى هذا المضمون يمكن القول : أنه إذا كانت الموالد هى احتفالات بذكرى الأولياء والتى تقام بالقرب من أضرحتهم أو مقابرهم فإن العيد هو احتفال بذكرى الموتى والترحم عليهم فى قبورهم . وتراعى النسوة عند زيارتهن المقابر أن يلبسن ملابس السوداء كعرف سائد ورمز للحزن على فراق الأحباب . وعند العودة للمنزل يستبدلن الملابس السوداء بملابس جديدة زاهية . لكن إذا كان هناك أحد الأقارب قد توفى منذ فترة زمنية قصيرة أو فى نفس العام فانهن يحتفظن بالملابس السوداء ولا يحتفلن بالعيد بالشكل المألوف فلا يقمن بإعداد الكعك أو تقديمه للزائرين .

إن عادة زيارة القبور وإحضار الأطعمة والمأكولات فى مناسبات الأعياد من العادات المصرية القديمة . ففى مدينة طيبة على سبيل المثال كان هناك عيد يسمى عيد الوادى حيث كان الأحياء يقيمون احتفالاتهم فى منطقة المقابر إحياء لذكرى الموتى . فالإنسان المصرى لم يستطع أن يحرر نفسه من الشعور بالموت حتى عندما كان يدعو رفاقه لأن يستمتعوا بالحياة .

وأهم ما يميز عيد الفطر هو الكعك بحيث يعرف فى الأوساط الشعبية « بعيد الكحك » . كما أن الكعك ذاته يتميز بخصائص معينة تميزه عن سائر الأنواع الأخرى من الكعك ولذلك يسمى « بكحك العيد » . والكعك على أنواع وأشكال مختلفة . فهناك الكعك الناعم وهناك الكعك الناشف . وبينما يقتصر الكعك الناشف على شكل واحد وهو الحلقات يأخذ الكعك الناعم أكثر من شكل . فهو قد يكون على شكل حلقات أو شكل حلقة أو دائرة غير مجوفة أو شكل مثلث أو مربع صغير . ويحشى الكعك الناعم بالملبن أو البلح ويغطى بطبقة من السكر الناعم كما أنه ينقش بنقوش جميلة رقيقة . وبجانب الكعك هناك البسكويت والغريبة وهى ذات مذاق جميل يعشقها الكبار والصغار . وكل أشكال الكعك والبسكوت والغريبة تصنع بالمنزل ولكنها تؤخذ للأفران خارج المنزل كى تخبز .

وفى القرى وكذلك الاحياء الشعبية فى المدن يقدم أهل العروس حديثة الزواج « موسم » أو « عيدية » وهى عبارة عن مأكولات وأشياء عينية تشمل الأرز والسمن والسكر والشاى والبيض والطيور ونحو ذلك . كما أن الخطيب يقدم هدية عادة ما تكون أثمن من الهدايا الأخرى فى المناسبات الأخرى . ويتلقى الأطفال وأفراد الأسرة من الجنسين والذين لايعملون من الوالدين والأقارب « العيدية » وهى نقود يصرف بعضها ويدخر بعضها . وتقدم الثقافة الشعبية للأطفال وصغار السن وسائل الترويح والتسلية من أرجوحة وأراجوز وصندوق الدنيا (وهو عبارة عن صندوق به ثقب يرى من خلاله الفرد صور المشاهير من العاملين بالفن) وتمتلىء الشوارع والحدائق العامة ودور الملاهى بالأطفال فى ملابسهم الجديدة الزاهية .

ويقدم فى أول أيام العيد الطعام المميز للمناسبات الدينية والمؤلف من اللحم والخضار وسائر الأطباق الأخرى ، لكن يميل البعض فى اليوم الثانى والثالث من أيام العيد إلى « الأكلة الشعبية » المكونة من السمك أو السردين المملح أو الفسيخ والطعمية (الفلافل)والفول والبصل وهذه الوجبات باستثناء الفول كانت غير مرغوب فيها فى فترة صيام رمضان . وعندما يحتفل الأفراد بهذه الوجبات الشعبية فى الحدائق ، فإن الاحتفال يشبه إلى حد كبير احتفال شم النسيم والذى لا يميزه عنه إلا غياب البيض الملون .

٦ ـ عيد الأضحى :

عيد الأضحى هو عيد النحر ويرتبط أساسا بشعائر الحج . ويبدأ فى ١٠ ذى الحجة ويستمر من ثلاثة إلى خمسة أيام . وسوف نعالج هنا الاحتفالات المتعلقة بعيد الأضحى ثم تلك المتعلقة بالحج .

يبدأ الاستعداد لعيد الأضحى أو العيد الكَبير ، طبقا للتسمية الشائعة ، بالنسبة للأفراد أو الأسر القادرة ماديا بعد الانتهاء من الاحتفال بعيد الفطر ، والعادة الشعبية المألوفة هى أن يشترى أصحاب السعة خروفا أو كبشا يطلق عليه « خروف العيد » ويربطونه بجوار المنزل ويعلقون برقبته شريطا أو خيطا أبيض أو أحمر أو أخضر اللون كإشارة على أنه أعد خصيصا ليوم الذبح أو النحر .

فى يوم وقفة عيد الأضحى يغنى الأطفال هذه الأغنية الشعبية :

« بكرة العيد ونعيد وندبحوك ياشيخ سيد »
« ونوديك السلخانة ونسويك فى الأروانة »*

والاحتفالات بعيد الأضحى تشبه احتفالات عيد الفطر مع وجود اختلافين الأول يتعلق بالذبيحة ، والثانى يتعلق بكثافة الاحتفال الشعبى حيث لا يتسم الاحتفال بعيد الأضحى بكثافة وجدة الاحتفال بعيد الفطر . بعد صلاة العيد تذبح الذبيحة أو خروف العيد ويقسم إلى ثلاثة

(*) الأروانة أو القروانة تعنى إناء كبيرا يستخدم فى طهى الطعام .



فوانيس رمضان بأشكالها
والوانها المتجددة دائما

التحطيب من مدينة الأقصر

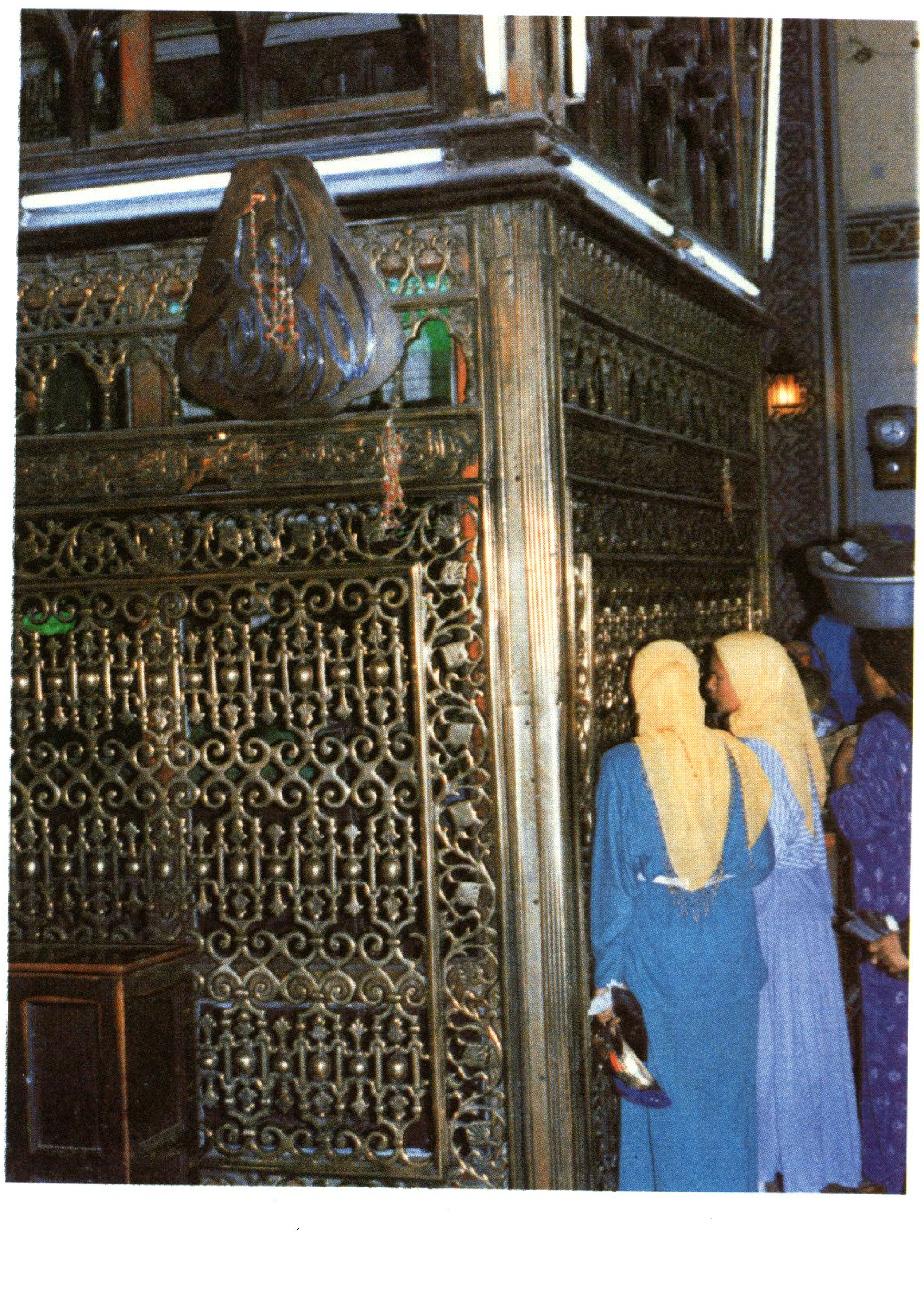


أجزاء . جزء للفقراء ، وجزء يوزع فى شكل هدايا على المعارف والأقارب ، وجزء يكون من نصيب أصحاب الذبيحة . وتذهب النسوة إلى المقابر لتوزيع « الرحمة » التى لا تختلف عن رحمة عيد الفطر إلا فى غياب الكعك . ويذهب الرجال أيضا إلى المقابر لقراءة الفاتحة .

والإفطار فى يوم عيد الأضحى غالبا ما يتألف من « الفتة » وهى عبارة عن خبز مكسر إلى أجزاء صغيرة ويغرق بمرق أو شوربة اللحم بالإضافة إلى سقط الذبيحة أو الخروف (الكبد أو الرأس او الأرجل . . . الخ) . وفى الغداء تقدم الأطباق المختلفة مع قطع كبيرة من اللحم بالإضافة إلى « الفتة » التى توضع عليها طبقة من الأرز . ونتيجة لإقبال الأفراد على الطعام بشهية كبيرة تكثر التعليقات الشعبية الشائعة حيث يوصف العيد بأنه « عيد اللحمة » أو « عيد الفتة » .

ويرتبط عيد الأضحى باحتفالات الحج التى يقيمها الأشخاص الذين عقدوا النية على ذلك والذين فازوا بقرعة الحج ولم يعوقهم عائق عن القيام بذلك . وقبل موعد الحج بأسبوعين أو ثلاثة أسابيع يقيم الموسرين « ليلة لأهل الله » تذبح فيها ذبيحة ويعزم الأقارب والجيران والأصدقاء . وغالبا ما يصاحب ذلك المنشدون الذين يذكرون فضائل الحج ويباركون الحاج على رحلته الميمونة . ومن التقاليد والعادات الشعبية أن تضع أسرة الحاج علما أو بيرقا صغير الحجم أبيض اللون على سطح المنزل إشارة على أن شخص أو أكثر من الذين ينتمون إلى ذلك المنزل سوف يقومون بتأدية شعيرة الحج . ويطلى المنزل باللون الأبيض وينقش عليه رسوم الكعبة وكبش الفداء وطائرة أو سفينة (كرمز لوسيلة المواصلات المستخدمة) ويكتب على المنزل بخط كبير عبارة « حج مبرور وذنب مغفور » وعادة ما يرسم شكل جمل ؛ لارتباطه فى ذهن الرجل الشعبى بالصحراء كوسيلة تقليدية استخدمها السابقون فى آداء فريضة الحج . بالإضافة إلى ذلك لا يزال تصور الجمل مرتبطا بالمحمل وكسوة الكعبة الشريفة التى كانت مصر إلى وقت قريب ترسلها إلى مكة .

زيارة الأضرحة



وفى يوم سفر « الحاج » من القرية إلى القاهرة أو السويس يقوم الأهل والأقارب والأصدقاء بتوديعه فيما يشبه زفة العريس التقليدية ، وغالبا ما تكون وسيلة المواصلات (المأمونة) هى القطار . وعادة ما يتفق الأفراد الذين سوف يؤدون شعائر الحج على السفر سويا بالقطار فى نفس الوقت أو الميعاد . ولذلك يكون بمحطة القطار أكثر من « حاج » يلتف حول كل واحد منهم مجموعة من الأصدقاء والأقارب الذين جاءوا لتوديعه . ويزف « الحاج » من منزله إلى محطة القطار حيث يلتف حوله الأقارب والجيران والمعارف من الرجال والأطفال أيضا فى شكل مجموعة تتبعهم مباشرة مجموعة من النسوة يحملن سعف النخيل وينشدن بعض الأغانى الشعبية المحلية التى تؤدى فى مثل هذه المناسبة .

وتقول الأغنية :

« مع السلامة عجبال (عقبال) يا حجاج الملاجية »(*)
« دى سنة مبروكة السنة دى »
« وعقبال السنة اللى جاية »

وبعد الانتهاء من فريضة الحج ومجىء الحجاج إلى أرض الوطن يقوم باستقبالهم الأهل والأقارب والرفاق . ويغنى الأفراد من الرجال والنساء الأغانى التى تنم عن الابتهاج بعودة الحجاج سالمين .

ومن هذه الأغانى .

« سالمة يا سلامة راحوا وحجوا وجم بالسلامة »
« يا بختهم يا سعدهم اللى الخير جا عندهم »
« يا نهار مبارك باللى حجوا بعرفات ومنى »*** هنونا(**)

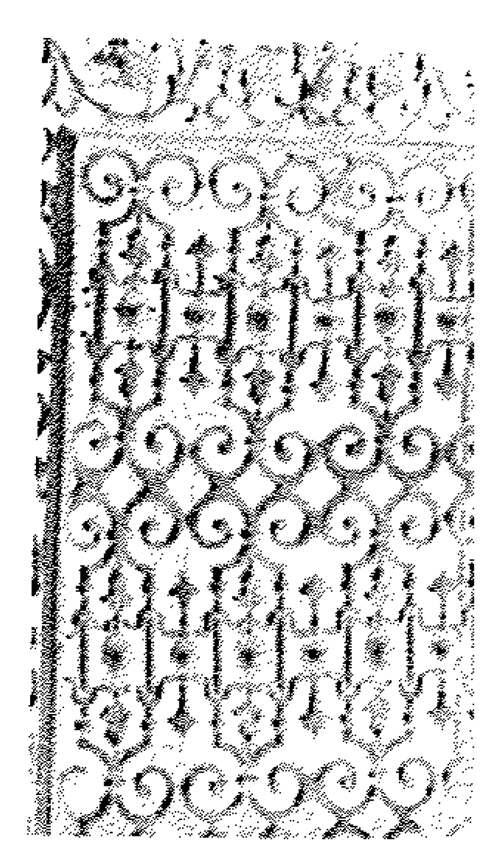
★ الملاجية أو الملاقية تعنى اللقاء

★★ هنونا تعنى هنئونا

★★★ عرفات يعنى جبل عرفات ، ومنى تعنى منى وجميعها من شعائر ومناسك الحج .

شعائر واحتفالات الزواج

بقلم الدكتورة مرفت العشماوى



سوف نتناول فى هذا البحث « شعائر واحتفالات الزواج » : العادات والتقاليد الشعبية الخاصة بالزواج وشعائر وإحتفالات الخطبة وما تتضمنه من إجراءات مثل : اختيار الزوج ومواصفاته ووضعه الاجتماعى . ثم مظاهر الاحتفال بالخطبة وما يرتبط بها من رموز اجتماعية وثقافية كطريقة الإعلان عنها ، وخاتم الخطبة وارتباطه بالناحية الأيكولوجية : وقراءة الفاتحة وعقد القران وما يرتبط بهما من جوانب دينية وإجتماعية تتعلق بالإشهار وبذلك يصبح لهذا العقد الشكل والجزاء الدينى والقانونى .

بالإضافة إلى وصف مظاهر الاحتفال فى ليلة الحناء والزفاف والعادات الغذائية المرتبطة بتلك الاحتفالات والرموز والعوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج كالمهر وهدايا العريس لعروسة والنقوط وهدايا الزواج . ونمط الإقامة أو السكنى والذى يرتبط بطبيعة النشاط الاقتصادى ، ثم الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج . والممارسات والرموز السحرية المرتبطة به كذلك .

ولقد استقينا المادة الأنثوجرافية من قرية البرج وهى إحدى القرى التابعة لمركز رشيد والتى تقع على بعد ١٠ ك .م تقريبا شمال رشيد على أساس أن طقوس الزواج فى هذه القرية تكون ممثلة فى مجملها للقرى المصرية الأخرى .

الخطبـــة :

الخطبة هى الفترة التى تسبق عقد الزواج بصفة رسمية . وهى فى الواقع تمثل المرحلة التحضرية أو الإنشائية لتوثيق العلاقات بين أسرتى الزوج والزوجة ، ووضع أسس الحياة الزوجية وهى تعد مرحلة أختبار وتمهيد للزواج ، إذ قد يتظاهر البعض فى أثنائها بالثراء الكاذب أو الادعاءات الكاذبة بصفة عامة ولهذا يسيطر على مشاعر الأفراد فى هذه المرحلة السلوك التقديرى ، كما تقوم العلاقات على الحذر المتبادل الذى قد يصل إلى درجة التشكك . ولهذا تفشل الخطوبة ويصبح الطرفان فى حل من الارتباط المبدئى دون أن يترتب على ذلك أية إجراءات شرعية إذا ما تكشفت لكلا الطرفين بعض الأمور قد تكون عائقا فى استمرار الزواج على نحو مرض فيما بعد .

فالخطبة هى مرحلة إعداد وتمهيد للمرء للزواج حيث يلقن فيها

المعلومات والمعرفة بصورة جادة والتى تؤهله بدورها للاندماج فى المرحلة الجديدة « الزواج » . ويشترك كل من يهمه الأمر فى تحقيق الالتزامات والترتيبات المتبادلة تمهيدا للدخول فى مرحلة جديدة .

ويحرص الشاب الذى ينوى الدخول فى مرحلة الخطوبة على أن يكون جادا فى عمله الذى يدر عليه الرزق ، حتى يكون موضع قبول من قبل أهل العروس أولا وحتى يستطيع أن يساهم مع والده فى دفع المهر ، أو بناء المسكن المجاور لسكنى والده ، وتوفير متطلبات المواسم لعروسه . كذلك يحرص أن يقلل من قضاء سهراته على المقاهى ، والا يرقص فى الأفراح لمجاملة الأصدقاء ، وهم غالبا ما يرددون المثل الشعبى القائل « من رقص نقص » وذلك حتى تزداد مكانته عند عائلة العروس كما تزداد مكانته عند الرجال .

أما بالنسبة للفتاة التى يبدأ الخطاب فى التقدم إليها فتحرص والدتها على تلقينها كل الأمور المنزلية التى لم تكن قد اضطلعت بها ، وقد ينظر إليها الوالدان على اعتبار أنها أصبحت ضيفة فى منزلهم ، ومن ثم تميل الأم ألا تثقل عليها بالأعباء المنزلية . على أن هذا لا يعنى إعفاء البنت من واجباتها الأسرية تظل تخرج إلى الحقل مع أولاد عمها وجاراتها ، بل وتقوم أيضا بكل واجباتها وأعبائها الاجتماعية تجاه أسرتها . كما تجتمع مع نظيراتها للاشتراك فى عملية الخبز .

وتبدأ الخطبة بمرحلة تمهيدية تظهر بداية فى الإختيار الزواجى . وتقوم فكرة الأختيار الزواجى على سؤالين من الذى يختار ؛ ومن الذى يقع عليه الاختيار ويقع عبء الأختيار الزواجى فى المجتمع القروى على عاتق الوالدين حيث أن كل العائلات يعرف بعضها البعض ، وهم يرتبطون إما بروابط الجوار أو النسب والمصاهرة ، كما أن الجارات يتزاورن للمساعدة فى عملية العجن وصنع السلال من سعف النخيل . وإذا أصر الأهل على الاختيار يخضع الفتى لرغبة والديه ، خاصة من يمتهن مهنة الأب وهى الزراعة . ولكن هذا لا ينفى أن يعبر الفتى عن رغبته فى الزواج من فتاة بعينها وغالبا ما يصارح الابن والدته أو شقيقته الكبرى فى هذا الأمر ومما لاشك فيه أن الأستقلال الاقتصادى عن الأب ، وامتهان الابن مهنة أخرى غير الزراعة مثل قيادة السيارات أو التجارة أو العمل فى البلاد العربية يتيح للفتى فرصة أكبر فى اختيار زوجته .

وفى حالة إصرار الأهل على رفض اختيار الابن ، فإن الإبن يرضخ لرغبة أهلة فى كثير من الأحيان .

دوافع الاختيار :

وتختلف الدوافع فى الاختيار باختلاف الاتجاهات الفردية ، فالبعض يؤثر المال والجاه ، والبعض يؤثر الحسب والنسب ، وآخرون يؤثرون الثقافة والعلم والأخلاق ومنهم من يقنع بالمركز الاجتماعى ، وآخرون يضعون الجمال وحداثة السن فى المقام الأول .

وتحرص العائلات الثرية فى المجتمع القروى على تزويج أولادهم من عائلات متكافئة معهم فى الثروة والمكانة الاقتصادية فالاعتبارات الاقتصادية اعتبارات مهمة فى الاختيار الزواجى .

أما عن الصفات التى يجب أن تتسم بها العروس فى قرية البرج لتؤهلها للزواج فهى إتقان أعمال البيت بمهارة مثل العجن والطهى وتضفير سعف النخيل لصنع السلال ، وإحضار المياه إلى المنزل . كذلك القدرة على الاشراف على الأرض وتوجيه العاملين فيها فى حالة غياب رب العائلة لظروف طارئة وهو أمر قليل الحدوث . كذلك من الممكن أن تقوم بالمساعدة فى بعض الأعمال الزراعية كأن تقوم بتعبئة الخضر والفاكهة فى الأقفاص ، أو رى الأرض ، أو رش المواد الكيماوية . أى أن الفتاة ينبغى عليها أن تكون قادرة على القيام بالأعباء المنزلية والزراعية . وفى حالة خروجها للأرض تخرج محتشمه حتى لا تلفت إليها الأنظار .

كما ينبغى أن تكون الفتاة من أصل عائلى طيب وألا يكون أهلها ميالين إلى النزاع وهذا الأمر يكون معروفا فى القرية ؛ لأن جميع العائلات تعرف بعضها البعض ، وكذلك الفتيات معروفات لوالدات الفتيان .

كما يجب أن تكون والدة الفتاة معروفة بأنها قليلة الاختلاط بالناس وهادئة الطباع وماهرة ؛ لأن الفتاة تكتسب خصال أمها . وينبغى أن تكون الفتاة مدبرة وأمينة على مال زوجها ، وأن تتسم ببعض الصفات الفيزيقية كالميل إلى البدانة والجمال وهم يرددون المثل الشعبى القائل : « خد الجميل واقعد اباله ، إن جعت كل من جماله » .

أما عن الصفات العامة التى يجب أن تتوفر فى العريس فهى تشمل الأصل الطيب والأخلاق الحميدة وألا يكون ميالا إلى النزاع مع جيرانه وهذه الصفات تنبغى أن تنسحب كذلك على والدته وشقيقاته لأن العروس سوف تتعامل معهم فى المستقبل . ومن الصفات المطلوبة كذلك فى الرجل ، أن يكون رزينا هادئا ودءوباً فى عملة .

السن المناسب للخطبة

الزواج المبكر بالنسبة للإناث أمر شائع فى الريف . فمن عادة أهل الريف أن يزوجوا بناتهم فى سن مبكرة وهى سن السادسة عشرة وفى بعض الأحيان تخطب البنت منذ سن الرابعة عشرة ، ويرتبط سن الخطبة بالتغيرات الفسيولوجية التى تطرأ على جسد الفتاة بعد البلوغ .

والغرض من الخطبة والزواج المبكر هو حفظ شرفها ، وحتى تستطيع إنجاب عدد كبير من الأولاد وليكبر أولادها معها . وقد تتزوج الفتاة فى القرية قبل أن تصل إلى السن القانونية وفى هذه الحالة يتسم استخراج شهادة تسنين حتى تتم الزيجة على نحو قانونى .

أما الفتى فقد يخطب فى سن العشرين وهذا يتوقف إلى حد كبير على الإمكانيات المادية المتيسرة له للوفاء بالتزامات الخطبة والزواج ، كذلك بعد الانتهاء من أداء الخدمة العسكرية .

ينتشر فى القرية المصرية نمط الزواج الداخلى بين أبناء العمومة أو الخؤولة أى بين العائلات من أصحاب الأراضى وذلك حفاظا على الأراضى من ناحية ، وضمان نقاء أصولهم من ناحية أخرى وهؤلاء يرددون المثل الشعبى القائل : سكينة الأقارب باردة تجز بس ما تقطعش ويعملون بفحواه . على أن هناك من يميل إلى الزواج الخارجى أى الزواج من خارج العائلة أو فى نطاق القرية . وهؤلاء يرددون المثل القائل : « دخان القريب يعمى ، الأقارب عقارب » لاقتناعهم بفحواه كذلك .

وتبدأ شعائر الخطبة أو مراسم الاحتفال بالخطبة بقراءة الفاتحة . وتبدأ المراسم على النحو التالى يتوجه العريس مع والده وأخيه الأكبر وأحد الأعمام وأحد الأخوال ووالدته وشقيقته الكبرى إلى بيت العروس لقراءة الفاتحة . ويحرص أهل العريس على أن يحملوا معهم أكياس الفاكهة والحلوى لأهل العروس وعندما تظهر العروس حاملة صينية الشربات لأهل العريس يقوم العريس ووالده ويضعان بعض النقود فى الصينية كهدية للعروس تعبيرا رمزيا عن إعجاب العريس بالعروس ، وإعجاب الأب بها وترحيبه بها بوصفها عضوا جديدا داخل العائلة . ثم تجلس الفتاة فى مكان مستقل عن مجلس الرجال ، بينما يجلس الرجال معا ويقومون بقراءة الفاتحة وتحديد قيمة المهر والشبكة ونوعيتها والموعد المبدئى لإتمام الزفاف . وهم يحرصون على أن تكون تلك الجلسة حسب تعبيرهم « قعدة رجالة » وتحرص عائلة العروس على تقديم طعام العشاء لأهل العريس خاصة إذا كانوا قادمين من قرية من القرى المجاورة .

وتعكس احتفالات الخطبة مظاهر التضامن العائلى والاجتماعى . وأولى مظاهر هذا الاحتفال بتوجية (كل طرف) الدعوة إلى الأقارب والأصدقاء والجيران لحضور حفل الخطوبة .

ويتكفل العريس بإقامة بعض الزينات ومكبرات الصوت على منزله ومنزل العروس لإعلان التهانى والنقوط وفى يوم الخطبة يتوجه العريس بصحبة بعض أصدقائه وأفراد أسرته وأقاربه العاصبين وكبار العائلة سنا ومكانة إلى منزل العروس بعد صلاة الجمعة أو بعد ظهر الخميس . وبعد أن تقوم والدة العريس أو شقيقته بعرض الشبكة على الحاضرين ويقوم هو بإلباسها لها أو تتولى والدته ذلك .

وفى هذا اليوم تحضر الماشطة إلى منزل العروس حيث تقوم للمرة الأولى بتزيين وجهها وإزالة الشعر الزائد وتزجيج الحواجب ويعد هذا الإجراء تعبيرا رمزيا عن بدء دخولها المرحلة النسائية .

ويلتزم العريس بتقديم ملحقات أخرى مع الشبكة تتمثل فى ثوب الخطبة والحذاء وحقيبة اليد . وقد يشترى العريس هذه الأشياء ويرسلها إلى عروسه مع شقيقته أو والدته .

خاتم الخطبة والشبكة .

ترمز دبلة الخطبة أو خاتم الخطبة إلى المكانة الجديدة لصاحبتهما وكلما زادت قيمتها أظهر هذا مدى التوفيق الذى جانب الفتاة وأسرتها فى الاختيار لعريسها ، ومن ناحية أخرى فإن هذا يظهر قيمتها التى جعلتها تستحوذ على قلب رجل قادر .

وتتباين قيمة الشبكة حسب المستوى الاقتصادى لأسرة العريس فهى قد تتراوح ما بين طقم من الحلى الذهبية (غويشة . سلسال - خاتم . حلق) أو زوجين من الأساور أو قد تقتصر على دبلة وساعة لذوى الدخل المحدود .

ويقوم والد العريس ووالدته بشراء الشبكة وفى بعض الأحيان تصاحبهم والدة العروس . ويحرص والد العريس على إحضار قسيمة بقيمة الشبكة وتقديمها لعائلة العروس .

ولا يحرص الفلاحون والفلاحات بصفة عامة على ارتداء الدبلة لأن طبيعة العمل الزراعى وأدواته كالفأس والحنقرة وماكينات الرى أو العمل بصناعة الأقفاص وكذلك العمل المنزلى من خبز وعجن . . الخ يجعلها تسبب الألم لمرتديها فى أصابعهم ولهذا فإن العروس والعريس يرتديان الدبل فى فترة الخطوبة فقط فإذا ماتزوجن يخلعنها ، بل قد يبعنها إذا ما احتاجا إلى نقود .

عقد القران :

تبدأ الحياة الزوجية رسميا بعقد القران . ويفضل سكان المجتمع القروى أن يتم عقد القران قبل الدخول بالزوجة بفترة وجيزة تتراوح ما بين أسبوع أو شهرين ، وذلك حتى لا تكون هناك شروط أوقيود يفرضها العريس على زوجته وهى فى منزل والديها ، وحتى تستطيع أن تقوم بكل التزاماتها وأعبائها : الاجتماعية والاقتصادية تجاه أسرتها .

ومن ثم نرى أن العادات تلعب دوراً مهماً فى الضبط الاجتماعى .

وغالبا ما تتم شعائر عقد القران فى منزل العروس وقد يصاحبه احتفال بسيط كاحتفال الخطبة الذى سبق أن وصفناه ، أو احتفال أكبر كاحتفال الزواج الذى سوف نعرض له .

وتبدو مظاهر التضامن العائلى والاجتماعى فى حرص رجال العائلة على حضور هذه المناسبة خاصة الأعمام والأخوال وأولاد الأعمام لكل من الطرفين كتعبير عن العزوة . ويكون شاهدا العقد أحدهما من أهل العريس والآخر أهل العروس وترتدى العروس فى هذه

المناسبة فى الغالب فستان الخطبة أو فستانا مناسبا آخر . وغالبا ما تظل العروس مع السيدات من أفراد الأسرة فى حجرة أخرى حيث يقوم وكيلها بكل إجراءات العقد . ولايحصل المأذون على أية نقود أو هدايا بخلاف المبلغ المتفق عليه لكتابة العقد ؛ لأنه يحصل على نسبة من المال على كل عقد يقوم بكتابته . وإن كان فى بعض الأحيان قد يدعى إلى الغداء أو العشاء كما تقدم له بعض الحلوى . وبعد الانتهاء من كتابة العقد يوزع الشربات والحلوى على الحاضرين .

احتفالات الزواج :

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج فى المجتمع القروى فى الليلة التى تسبق الزفاف وتعرف « بليلة الحناء » . ويبدأ الاحتفال منذ الصباح حيث يقام سرادق وزينات أمام منزل العريس وتعلو مكبرات الصوت بالأغانى . ويجتمع أصحاب العريس عنده فى بيته عقب صلاة العشاء ، بينما تقوم والدته أو أى سيدة كبيرة فى السن بإعداد الحناء ووضع الشموع المضاءة معها . ويقوم أصدقاء العريس وأقاربه من نفس المرحلة العمرية بالرقص والغناء إلى ساعة متأخرة من الليل . وفى أثناء الاحتفال يقدم الطعام والمرطبات للحاضرين ويحرص الأقارب والأصدقاء على المبيت فى منزل والد العريس ، مما يعكس مدى التضامن العائلى . كما تجتمع سيدات الأسرة فى إعداد الأطعمة للقادمين .

وتحرص الأم الريفية أو الجدة فى هذه الليلة على القيام بإعداد عجينة « الحلاوة » التى تستخدم لإزالة الشعر الزائد عند العروس وتقوم الفتاة بمساعدة شقيقتها أو أى سيدة كبيرة فى السن بإزالة شعر الإبط والعانة . كما تحضر « الماشطة » لإعداد الحناء ، ومساعدة العروس وتلقينها بعض المعلومات الخاصة بالزواج وطريقة فض البكارة وكيفية التطهر بعد حدوث الاتصال الجنسى وتنصحها بعدم الخوف أو الإجفال حتى تتم هذ العملية بسهولة وتحرص العروس فى المجتمع القروى على أن ترتدى فى ليلة الحناء أقدم ملابسها . والمقصود بهذه الاحتفالات « ليلة الحناء » كما هو الحال فى كثير من المجتمعات التقليدية إعلان إنتهاء حياة الوحدة والعزوبية والتحول إلى الحياة الزوجية الجديدة .

وتبدأ مظاهر الاحتفال بالزواج منذ صباح اليوم التالى حيث تأخذ والدة العريس فى استقبال المهنئين القادمين للتهنئة وتقديم النقوط . وتبدو مظاهر التضامن العائلى فى قيام العمات والخالات بطهى الخضر وملء المياه وتقديم الطعام للحاضرين « حيث تنص دعاوى الزواج على التأكيد على الحضور ظهرا لتناول الغداء ومساء لحضور الحفل أما الفتيات الصغيرات فيجمعن فى ردهة المنزل للغناء والرقص . كذلك يجتمع الرجال فى « النصبة » المقامة خارج المنزل لتهنئة العريس ووالده ، وتقديم النقوط من خلال مكبرات الصوت .

ويحرص العريس على أن يرتدى ملابسه فى منزل أحد أصدقائه أوأبناء أخواله الذين يقيمون فى وحدة سكنية تبعد عن مسكن عائلة العريس ويحرص هذا الصديق على دعوة العريس ؛ لتناول طعام الغداء كما يحضر الحلاق « المزين » إلى العريس فى بيت صديقه ليقوم بعملية الحلاقة والاستحمام وبعدها يرتدى العريس ملابسه استعداداً للزفة أما عن مظاهر الاحتفال فى منزل العروس . فتجتمع النسوة من قريباتها مع الأم لإعداد الأطعمة للقادمين للتهنئة ، وتحضر الماشطة إلى العروس عصراً لتقوم بتزيينها . وتحرص شقيقة العريس الكبرى أو عمته على التوجه إلى منزل العروس لاستقبال العريس . وعند حضوره يقوم بتحية الحاضرين ويصطحب العروس وكل أفراد أسرتها حيث تكون بانتظارهم فرقة من الطبول البلدية للغناء والرقص أمامهم ، وإذا كان منزل العروس على مقربة من منزل العريس فإنهم يذهبون سائرين على الأقدام تتقدمهم الزفة . أما إذا كانت المسافة بعيدة فيستقلون العربات كما يتم استئجار فرقة من المطربين فى كثير من الأحيان لإحياء الحفل . وقرب انتهاء الحفل يصعد العريس مع عروسة إلى منزلهما حيث يتركها وينزل ليبقى مع اصدقائة لفترة لا تزيد عن ثلث الساعة ليتلقى منهم النقوط والتهنئة .

ازدواجية العادات :

تعكس العادات والتقاليد الخاصة بالزواج فى المجتمع القروى نوعاً من الإزدواجية نتيجة للإتصال بين الريف والحضر . فالتجديد فى الثقافة قد يأتى من الداخل أى (داخل الثقافة) أو من خارجها . وهناك ثلاثة مصادر كبرى للثقافة وهى الاختراع والانتشار والاستعارة . وكقاعدة عامة تتغير الثقافة عن طريق تجمع العناصر أو المكونات فى تشكيلات جديدة وفى بعض الأحيان تسقط بعض العناصر القديمة فى أثناء عمليات التغير ولكن الغالب أن تستمر العناصر القديمة وتعيش جنبا إلى جنب مع العناصر الجديدة .

وتتجلى هذه الثنائية أو الازدواجية فى المجتمع القروى فى طقس الحناء على سبيل المثال ، فهناك حرص على أن تتم تحنية أيدى الصغار لأن الحناء حسب اعتقادهم تسعدهم وتبهجهم . ويرفض الكثير من العرسان تحنية أيديهم مبررين ذلك بأنهم ليسوا فلاحين متخلفين ولكنهم تحضروا فى بعض الحالات يكتفى بتحنية كعبى الرجلين حيث لاتبدو الحنة جلية للعيان .

أما بالنسبة للعروس : فتقوم الماشطة بنقش مقدمة قدمى العروس ويديها بالحناء برسومات بتعريض يديها وأرجلها لهواء المروحة الكهربية أو للهواء الطلق حتى تجف . ويسمى هذا النوع من النقش (نقش التبات والنبات ، وهم يتفاءلون به لاعتقادهم أنه يجعل العروس تنجب الأولاد والبنات . وفى بعض الأحيان يكتفى بوضع نقطة من الحناء فى

كف العروس على سبيل التفاؤل لأنهم يرون أنه لا داعى لمسايرة العادة القديمة فى ملء اليد والقدمين بالحناء .

أما النمط الأحدث من أنماط التزيين ، فيتمثل فى أستخدام الماشطة لطلاء الأظافر للعروس على أن تقصر « التحنيه » على الصغار .

كذلك تبدو تلك الثنائية فيما يتعلق بملابس العريس حيث يفضل الكثيرون حاليا ارتداء البدلة فى مناسبة الزفاف بينما يتمسك البعض بارتداء الجلباب .

وتبدو تلك الثنائية أيضا فيما يتعلق بنمطى الزفة أما الأول فهو الزفة البلدى التى يقوم بها أصدقاء العريس بمصاحبة الطبول البلدية ، ثم يتوجه الجميع بعد ذلك إلى منزل العروس ليصطحبها العريس إلى منزل أسرتة حيث يقام الحفل الأكثر تحضرا .

وأما النمط الثانى فهو النمط التقليدى ويسمى بالدورة وفيه يسير العريس وبجانبه اثنان من الشباب يحمل كل منهما باقة من الورد بينما يأخذ الشبان الملتفون حول العريس فى الرقص على نغمات الطبول البلدية ويسير خلف العريس أحد الأصدقاء حاملا كرسيا ليجلس عليه العريس للراحة من السير من حين لآخر . وفى بعض الحالات يقوم أثنان من الحاضرين بممارسة بعض الألعاب الشعبية كالتحطيب وإذا مر موكب العريس على مقهى حرص صاحبها على تقديم المشروب للجميع ، كذلك يسير فى الزفة أيضا أحد الأشخاص يحمل حقيبة بها دفتر فيه قيمة النقوط المقدمة إلى العريس ، وتستمر الدورة قرابة الساعتين إلى أن يصل العريس منزل عروسه .

الأطعمة ودلالتها الرمزية :

تحرص معظم العائلات يوم الزفاف على نحر ذبيحة وتنحر بعض العائلات الثرية أكثر من ذبيحة (أكثر من عجل ، أو بعض الخراف) ويتم استئجار طاهى ، لكى يقوم بالشواء وتقديم العشاء والغذاء للقادمين للتهنئة ليلة الحناء ويوم الزواج ، بينما تقوم سيدات المنزل : (والدة العريس ، شقيقاتها ، العمات ، بنات الخالات والعمات) بالمساعدة فى تجهيز الخضروات لكى تقدم مع اللحم .

كذلك تحرص والدة العروس على إعداد عشاء العروس ويعرف باسم (بيرام الاتفاق أو الوفاق) وهو يتكون فى الغالب من الحمام أو البط أو الدجاج المعد بالأرز والمسلى البلدى . والأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . وهم يعتقدون أن تناول العروسين لتلك الوجبة يعنى أن العريس قد ارتاح لعروسه وقام بفض بكارتها ومن هنا كان الحرص على أن تكون تلك الأطعمة دسمة . ويرسل العشاء مع إحدى الفتيات الصغيرات فى صينية أثناء الزفة .

كذلك يعد الكعك ويرسل إلى العروس يوم الصبحية أو يوم السبوع مع والدتها وشقيقاتها ويحرص أهل العريس على دعوتهم ؛ لتناول الغداء مع اللحم المشوى أو الدواجن بالإضافة إلى الخضر .

كما تحرص الحماة على إعداد طعام الإفطار (فطور الصبحية) للعروسين خاصة إذا كانت مقيمة فى نفس الوحدة السكنية . وغالبا ما يتكون من العسل الأبيض والفطائر والزبد والجبن وفى بعض الأحيان تضاف إلى الصينية بعض الطيور أو الدواجن أو اللحوم .

العوامل الاقتصادية المرتبطة بالزواج :

من الرموز الاقتصادية المرتبطة بالزواج عملية دفع المهر ويطلق علية مصطلح ثمن العروسBride Priceوهو يشير إلى السلع والهدايا والنقود التى يقدمها أقارب العريس وإلى أقارب العروس يعتبر المهر صورة من الصور الشائعة لتبادل الثروة .

وأنسب الأوقات لدفع المهر فى المجتمع القروى أشهر سبتمبر أكتوبر ، نوفمبر . وهى أشهر مواسم الحصاد عندما يتوفر المال يستطيع العرسان إصلاح بيتهم وإتمام زيجاتهم . ويلتزم والد العروس فى هذه الحالة بشراء الأثاث حسب عدد الحجرات الموجودة فى منزل الزوج أو فى منزل عائلته وتعد حجرة النوم جزءا أساسيا من مكونات الجهاز بالإضافة إلى حجرة سفرة أو صالون إذا كان بالمنزل متسع من الحجرات بالإضافة إلى بقية أدوات الجهاز وتسمى النواعم والمقصود بها أوانى وصوانى الألومنيوم وأدوات التنجيد والصينى ، كما يحرص الأب على شراء بعض الحلى الذهبية لإبنته .

ويعد المهر مساهمة من العريس مع والد العروس فى تكاليف الزيجة من ناحية ، وتعويضا لأهل الفتاه عن الخدمات والأعباء الاجتماعية التى كانت تناط بها فى مرحلة الطفولة والمراهقة . ويقوم والد العريس وفى بعض الأحيان أعضاء قرابته العاصبون بمساعدته فى تكوين المهر . والغالب أن يتحمل الأب دفع المهر فيتوجه إلى منزل والد العروس بصحبته أكبر أبنائه واحد أشقائه ومقدما المهر لولى أمرها وطالبا تحديد موعد الزواج ويحرص أهل العروس على تواجد الأشقاء الذكور والأخوال والأعمام بهذه المناسبة تعبيرا عن مظاهر التضامن العائلى .

بالإضافة إلى المهر يوجد فى كل القرية ما يعرف باسم الشروط أو الشرطية أو عشاء العروس أو التمحيكة . وهى عبارة عن بعض الالتزامات المادية أو العينية التى يفرضها والد العروس على العريس حينما يحضر هو وأفراد أسرته لتحديد موعد الزواج . والغرض منها هو استكمال بعض الأشياء الخاصة بالزواج . وقد تتخذ الشروط صورة ثمن فستان الزواج للعروس أو ثمن خشب الستائر أو أجر التنجيد ونقل الأثاث . ويظهر فى أثناء تحديد قيمة الشروط أيضا مبدأ المساومة ويتدخل الحاضرون لإقناع والد العروس بتخفيف المبلغ . وقد تؤدى المبالغة فيها إلى عدم إتمام الزيجة .

كذلك يظهر الجانب الاقتصادى أيضا فى صورة الهدايا التى يقدمها العريس إلى عروسه فى المواسم والأعياد (رجب - شعبان - رمضان - مولد النبى ، العيدين) بالإضافة إلى الهدايا التى تقدم عقب الحصاد (البلح ، الخضر ، الفاكهة) وتتنوع الهدايا بين هدايا شخصية كالحلى الذهبية والأقمشة والنقود ، والهدايا الخاصة بالمنزل . كما يحرص العريس على أن يقدم لعروسه عروس المولد التقليدية حيث يتوجه إليها فى هذه المناسبة مع والدته أو شقيقته الكبرى ، وتتم دعوتهم لتناول العشاء . وقد تصل قيمة الهدية لأكثر من مائة جنيه . وكلما زادت قيمة الهدية كانت إنعكاساً لمدى كرم العريس ومكانته الاجتماعية وإعجابه بالعروس . وتلك هى الوظيفة الظاهرة ، أما الوظيفة الكامنة فهى إستعداد العريس للإنفاق على زوجته فى المستقبل .

ويعد النقوط وهو النقود التى تقدم للعروسين فى مناسبات الخطبة والزواج نوعا من الهدايا الملزمة التى تفرض على من يقبلها أن يقوم بردها إلى من دفعها . ويكون المقابل ما يساويها فى القيمة نقدا أو عيناً فإذا تراخى مستقبل النقوط فى ردها عند وجود مناسبة لذلك قوبل بازدراء من المجتمع ، الأمر الذى يضعف مركزه الاجتماعى .

وتقدم النقوط إلى والدة العروس أو العريس فى مناسبات الخطبة أو عقد القران من أشقاء الأم وزوجات الأعمام والجارات . كذلك تقدم لهم يوم التنجيد ويوم الحناء وصباح يوم الاحتفال بالزواج حيث تحضر السيدات للتهنئة وتقديم النقوط ، فيقدم لهن الغداء أو خبز باللحم المشوى . وإذا امتنعن عن تناول الطعام ، ففى هذه الحالة سيحملنه معهن إلى البيت وتقوم إحدى الفتيات المقربات من صاحبة المنزل والموثوق فيها بتدوين النقوط فى دفتر خاص بصاحبته لأنهم يعتبرونه نوعا من الدين الذى يجب أن يرد .

كذلك تقدم النقوط للعروس من أقاربها العاصبين وأخوالها بعد إرتدائها للشبكة ، أو بعد عقد القران ، وفى يوم الصبحية « ويوم السبوع ومن قريباتها اللاتى يحضرن لتهنئتها ، ومن أشقاء زوجها وأعمامه ويتحتم على العروس أن تقدم بعض الهدايا لمن قدم لها النقوط ، فقد توزع مناديل على الرجال وإيشاربات (شرخات) أو زجاجات عطر على السيدات ويكون هذا بمثابة التعبير الرمزى عن قيامهم بواجب تقديم النقوط .

ويقدم النقوط كذلك إلى والد العريس فى مناسبة الاحتفال بخطبة ابنه وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف فيقوم المهنئون من الأقارب والجيران بتقديمه يوم الزفاف من الضحى إلى مساء نفس اليوم . ثم يتوجهون بعد ذلك إلى منزل والد العريس حيث يقسم المنزل إلى قسمين قسم للرجال وآخر للسيدات ، أو إلى السرادق المقام أمام المنزل حيث يقدم الطعام للرجال كذلك يجلس بجوار والد العريس احد المقربين ، ليقوم بتقديم قيمة النقوط كما يقدم النقوط إلى العريس فى مناسبة خطبته وعقد قرانه وليلة الحناء ويوم الزفاف من أصدقائه وأقاربه . ويقوم أحد الأصدقاء أو أحد أبناءالعمومة بتسجيل قيمة النقوط . كما يعلن عن تقديم النقوط باسم العريس فى الميكرفون المقام أمام المنزل ، ويقدم له أيضا أثناء الزفة ، كذلك يقدم له من أصدقائه حينما يذهب لارتداء ملابس العرس عند أحدهم ، وفى أثناء قيام الحلاق بقص شعره . وبعد انتهاء حفل الزواج ، ويوم الصبحية والسبوع .

بالإضافة إلى النقوط يوجد نوع آخر من الهدايا الاقتصادية وهى هدايا الزواج وتشكل نظاما إجتماعيا معمولاً به ومستقراً ومحدداً . هذا النوع لا تحكمه فكرة الرد بالمثل بل يحتكم إلى وجود التزام المساعدة وتتحدد المساعدة وفقاً لمكانة مقدم الهدية وتبعاً لثروته .

ويتمثل هذا النوع فى النقوط الذى يقدمه الأخ لأخته فى مناسبة زواج أولادها . وفى الهدايا العينية التى تقدم للعريس ولأسرته من الأقارب العاصبين والجيران (وهى عبارة عن أجولة من البطاطس ، والأرز والسكر والشاى وزجاجات الشربات) .

يعد العريس فى المجتمع القروى المسئول عن توفير مسكن الزوجية للعروس . وكثيرا ما يكون مكان الإقامة فى نفس منزل أسرته ، حيث يوفرون له حجرة أو حجرتين داخل المنزل ، أوقد يتم بناء طابق جديد له فى نفس البيت . أو فى أرض مقابلة ، وذلك تمشيا مع نمط الأسرة المتدينة وهو النمط المفضل فى المجتمعات الريفية .

وقد تضم الوحدة السكنية بعض الأبناء الذين لا يعملون بالزراعة وتظل العائلة مساندة لهم فى أمورهم المعاشية والاقتصادية إلى أن يشتد ساعدهم . وهذا يعكس بالتالى مدى التضامن العائلى الموجود فى المجتمعات الريفية .

ويلتزم والد العروس فى هذه الحالة بشراء الجهاز بما يتناسب مع قيمة المهر المقدم له ، مما يتناسب مع مكانته الاجتماعية ، وبما يتمشى أيضا مع عدد الحجرات التى تقدم للعريس لكى يفرشها .

وفى حالة إقامة العروس فى بيت عائلة زوجها تحرص العروس - تجنبا للخلاف مع أسرة الزوج - على المساهمة فى الأعمال المنزلية منذ اليوم التالى للزفاف فهى تخرج من حجرتها يوم « الصبحية » وتسلم على أهل المنزل فى محاولة لكسب ود أفراد الأسرة ، كما تقوم ببعض الأعمال البسيطة كتقديم الطعام لزوجها ، وتقديم الطعام للضيوف من الأقارب العاصبين لزوجها والحاضرين لتقديم النقوط والتهنئة . أما مساهمتها الفعلية فى الطهى والغسيل والعجن والخبز وتنظيف حظيرة الماشية وخدمة أهل المنزل وغيرها من الأمور المنزلية فتبدأ من بعد « السبوع » ولكن هناك بعض الأعمال التى تقتضى منها ألا تقوم بها أمام الغرباء كنشر الغسيل أو إحضار الماء من الترع أو من الصنبور العام

إلا بعد مرور أربعين يوما على زواجها حتى تكون قد تجاوزت الأخطار المتعلقة بالمشاهرة .

والعروس لا تخرج فى هذا المجتمع إلا فى حالات قليلة وهى لا تزور منزل والدها إلا بعد مرور تسعة أشهر على الزواج . وإذا ما اضطرتها الظروف للخروج لمساعدة زوجها فى الحقل نتيجة لسفره أو لعدم وجود أشقاء له أو نتيجة لإنخفاض المستوى الاقتصادى للأسرة ، ففى هذه الحالة لا بد أن يكون قد مر عام أو عام ونصف على زواجها ؛ وذلك خوفا من تعرضها للنقد الاجتماعى .

الرموز البيولوجية المرتبطة بالزواج :

إذا كانت الوظيفة الأساسية المرتبطة بالزواج هى حفظ النوع واستمراره ، فإن هذه الوظيفة تظهر من خلال طقوس واحتفالات الزواج حيث تهدف تلك الطقوس إلى جعل الزواج مثمرا ، وإبعاد الأخطار المرتبطة بالإتصال الجنسى وفض البكارة . وبالتالى إثبات عذرية الفتاة .

والاتجاه إلى العفة والطهارة ينتشر فى العديد من الثقافات وهو يرتبط بالتدين إلى حد بعيد كما هو الحال فى الثقافات الإسلامية ولدى المسيحيين واليهود .

وتعد عذرية الفتاة شرطا أو صفة من الصفات التى يجب أن تتوفر فى الفتاة ولعل هذه القيمة هى التى تدفع العريس إلى ضرورة القيام بفض غشاء البكارة بنفسه دون أن يدخل معه أى طرف من العائلتين وذلك لإثبات رجولته من ناحية ، وللتأكد من عذرية عروسه من ناحية ثانية ، ويجب على العروس أن تحتفظ بالفوطة أو الشاشة وبها آثار دم البكارة لأنه شرفها الذى يجب أن تحتفظ به ، ولأن تلك الشاشة قد تستخدم فى بعض الأغراض العلاجية حيث تستحم العروس بمائها لمدة ثلاث أسابيع متتالية يوم الجمعة إذا ما تعرضت لأخطار المشاهرة .

وقد يتم الإحتفاظ بها لبعد إنجاب الطفل الأول وفى بعض الأحيان تحتفظ العروس بها طوال حياتها فقد يحدث ألا توفق فى حياتها الزوجية ومن ثم يرغب زوجها الجديد فى التأكد من شرفها وحسن سلوكها .

وتحرص والدة العروس على أن تحضر إليها صباح اليوم التالى للزفاف « الصبحية » حاملة معها بعض الهدايا العينية كالسكر والفاكهة وبعض الطيور واللحم والكعك وذلك للاطمئنان على شرفها حيث تأخذ تلك الشاشة معها لأقارب العروس العاصبين ؛ حتى يتباهوا ويتفاخرون بشرف ابنتهم ثم تعيدها إليها بعد ذلك .

وقليلا ما يذهب الأب إلى ابنته فى هذا اليوم ولكن يذهب إليها يوم السبوع فيمنحها مبلغا ماليا كبيراً (نقوط) تعبيرا عن فرحته بأن ابنته قد حفظت شرفها وشرف عائلتها . كما أن هذا المبلغ مدعاة للافتخار والتباهى بين أعضاء أسرة زوجها .

كما يوجد العديد من شعائر الخصوبة أو الإخصاب Fertilty Rites والتى تهدف إلى جعل الزواج مثمراً ومن ذلك نثر الحبوب على العروسين أو وضع الفاكهة حول سريرهما أو إقامة الصلوات ونحر الأضحيات ساعة الزفاف .

وتأكيداً لهذا المعنى يحرص معظم العرائس والعرسان على الدخول إلى منازلهم بأرجلهم اليمين ؛ حتى يبارك لهم الله ، كما قد يقومان بالصلاة والدعاء والابتهال إلى الله أن يوفر لهما حياة زوجية سعيدة ، وأن يرزقهم بالذرية الصالحة ، كذلك يتم نثر الأرز عليهم أثناء الزفة ؛ لأن الأرز عندهم يرمز إلى الخصوبة . كما تحرص والدة العريس أو شقيقته على نثر بعض المياه على العروسين عند دخولهم إلى منزلهما ؛ حتى يكون مقدمتهما مقدم خير .

الممارسات والرموز السحرية المرتبطة بالزواج :

لاحظ « باخ » Bach أن هناك اعتقاداً بأن خطر القوى الشريرة يتزايد فى فترات الإنتقال من وضع إلى وضع أى عند الميلاد ، الزواج ، الموت ، تعاقب السنين ، انتقال من فصل إلى آخر من فصول السنة .

وتتمثل أفعال تلك القوى الشريرة فى الخوف من الحسد والسحر . والحسد هو الاعتقاد بأن بعض الأفراد لديهم القدرة على إيذاء الآخرين أو إنزال الضرر بهم سواء توفرت النية أو لم تتوفر .

والسحر هو الاعتقاد فى أن القوى فوق الطبيعة يمكن اجبارها وإخضاعها بأساليب معينة لتحقيق أغراض قد تكون حسنة مثل ضمان وفرة المحاصيل ، أو الحصول على صيد وفير ، او خصوبة الحيوانات المنزلية أو الحصول على الوقاية والعلاج من الأمراض المختلفة أو استخدامها فى أغراض شريرة كإنزال الأذى أو الضرر والأمراض بالآخرين وهذا هو السحر الأسود .

ويدفع الخوف من الحسد سكان المجتمع القروى إلى اللجوء إلى العديد من الوسائل والأساليب الوقائية لدرء خطر تلك الأشياء . منها لجوء العرائس والعرسان فى كثير من الأحيان إلى ارتداء الملابس الداخلية مقلوبة . كذلك يتم نثر الملح وإطلاق الأعيرة النارية أثناء الزفة ، كما يوضع البخور بجانب العروسين أثناء حفل الزفاف وكلها مظاهر لتلك الأعراض الوقائية .

كذلك يحرص العرسان عند الاستحمام يوم الزفاف فى منزل أحد الأصدقاء أو الأقارب على الاستحمام بالماء المتدفق من الصنبور بدلاً من الماء الموضوع فى أوانٍ خوفا من أن يكون قد استخدم لإلحاق الأذى بالعريس . ويقومون فى كثير من الأحيان بلف وسطهم بغزل صيد

أثناء عقد القران أو الزفة وذلك خوفا من الأعمال السحرية التى ينجم عنها ربط العريس والمقصود به عدم قدرته على ممارسة واجباته الجنسية تجاه زوجته .

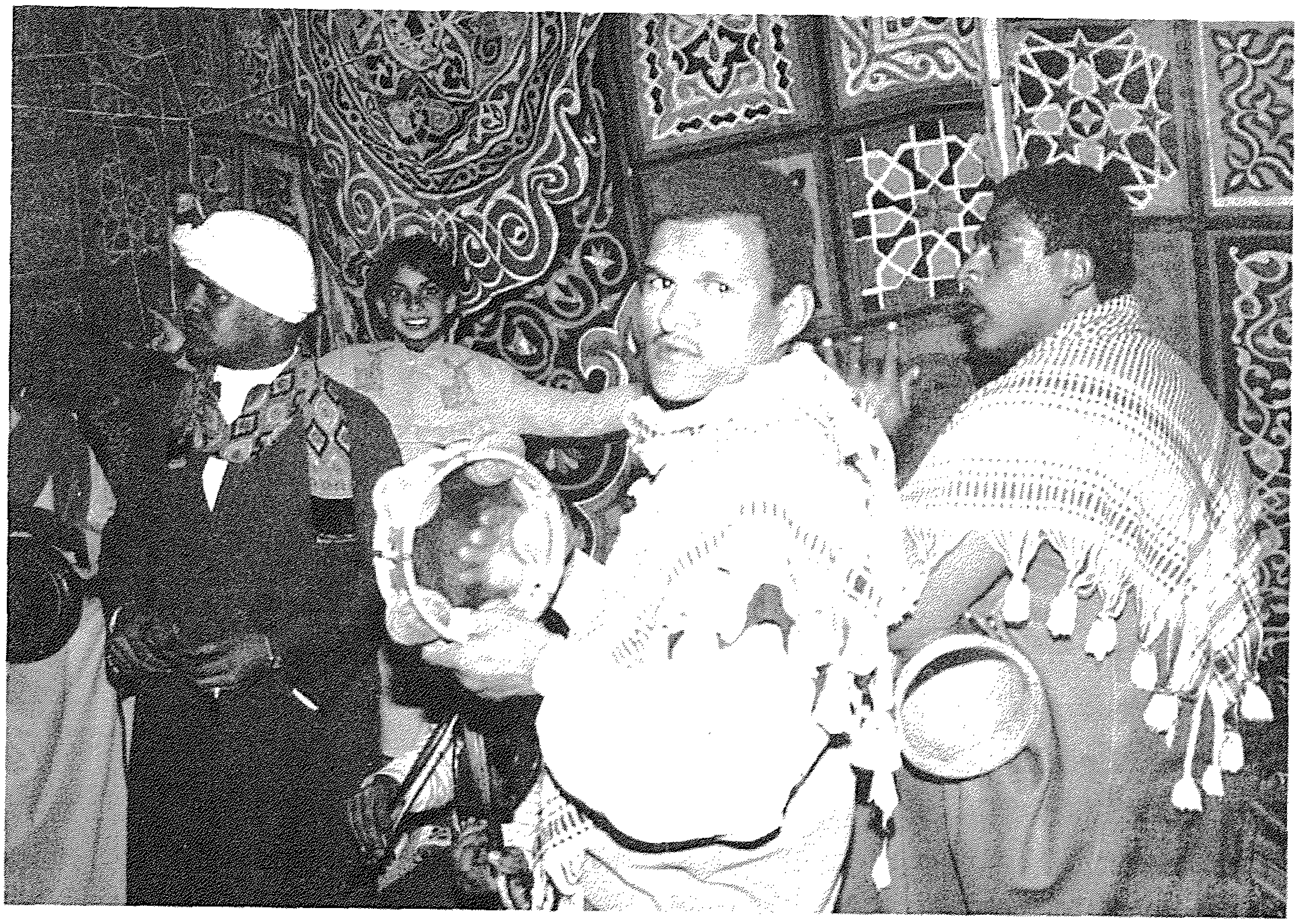
كما يقومون أحيانا بوضع بعض الأحجبة فى جيوبهم لحمايتهم من تلك الأخطار ، كذلك يتم تنظيف سلم المنزل ورشه بالماء والملح اتقاء لتلك الشرور .

وتحرص والدة العروس أيضا على تبخير منزل ابنتها وحجرة نومها كما يحرص الأهل فى معظم الأحوال على نحر طائر ونثر دمائه فى المنزل أو دق مسمار على الحائط وذلك أرضاء لأرواح المنزل ولدرء الأعمال الشريرة .

كما يلجأ العرسان إلى المرور من طريق آخر غير الطريق الذى يطرقونه . دائما ، وذلك خوفا من المرور فوق عمل من الأعمال كما أن المشتركين فى الزفة يقومون فى بعض الأحيان بإزالة مصادات الهواء المصنوعة من البوص أو جريد النخيل (الزرب) من طريق العريس حتى يدخل من خلالها مسكنه .

كما يلجأ شقيق العروس أو عمها أو أبن عمها فى بعض الأحيان إلى حملها أثناء دخولها منزلها الجديد ؛ خوفا من الأعمال السحرية كما أنه فى بعض الأحيان تجلس العروس يوم عقد قرانها بينما تقوم أى سيدة متقدمة فى السن بوضع غربال على رأسها وبه مصحف ، ثم تأخذ فى تقطيع ورقة بيضاء إلى قطع صغيرة فوق الغربال قاصدة بذلك تقطيع ألسنة النسوة اللائى يتحدثن عن العروس بسوء أو يردن إيقاع الأذى والضرر بها . أو قد تضع العروس أرجلها فى إناء به ماء وتضع على رأسها إناء آخر به بعض أوراق الليمون أو البرتقال لحمايتها من الأعمال .

كذلك تحرص الأم فى معظم الأحيان على الاحتفاظ ببعض من عجينة الحناء التى أعدت بمناسبة الزفاف وتقديمها لإبنتها يوم الصبحية أو السبوع ؛ لأنهم يتفاءلون بها من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم الأم بغمس يديها فى هذا العجين وطبع كفها على باب المنزل أو حوائطه درءاً للحسد .



مرحلة الميلاد
(الحمل والولادة)

بقلم الدكتور : فاروق مصطفى اسماعيل



نحن بصدد عادات وتقاليد وأساليب وممارسات متباينة من هنا وهناك ، وما يمكن أن نسميه الثقافة الشعبية التقليدية ، وسوف نحاول فى هذا الصدد عرضا لهذه الممارسات الخاصة بمرحلة الميلاد (الحمل والولادة) من مناطق ثقافية متباينة أو من ثقافات فرعية إن صح هذا التعبير ، وليكون لدينا فى النهاية مع ما تتضمنه هذه الموسوعة من معالجات أخرى تراث أثنولوجى . وسوف ندرك أن هذا التعدد يؤكد وحدة الأنماط الاجتماعية للثقافة الكلية ، إذ إنه يحمل فى طياته الكثير من أوجه الشبه سواء فى الممارسات أو التبريرات أو التفسيرات على الرغم من الاختلافات الظاهرية السائدة .

ويجب أن ندرك منذ البداية أن منهجنا انتقائيا إلى حد بعيد وفقا للظروف المتاحة والإمكانات لمثل هذا البحث المحدود ، وكان بودنا أن نعالج هذا القصور ونحن نستخدم المنهج المقارن خاصة ، وقد كانت لنا تجربة فى دراسة هذا الموضوع من قبل دراسة مستفيضة سواء فى بعض مناطق السودان أو فى دولة قطر .. إلا أننا ترددنا خشية الخروج عن أهداف البحث وجدواه فى عمل موسوعى Encyclopdic محدد الغرض واضح الاتجاه ، فاكتفينا ببعض الإشارات العابرة السريعة .

إن محاولتنا فى معالجة التراث الشعبى لمرحلة الميلاد ، الحمل والولادة ما هى إلا محاولة لفهم الذات ، ويجب أن نؤكد منذ البداية أن العادة أو الممارسة السلوكية تخضع لمختلف التغيرات التى يخضع لها المجتمع الذى أفرزها وأقرها لحين من الوقت ، من هنا فإن محاولة رصد هذه الممارسات قبل أن يغتريها التغيير الشامل والسريع يؤكد أهمية هذه الدراسة .

وتحقيقا للفائدة المرجوة قمنا بإعداد دليل موجز ؛ ليفى بجمع معلومات محددة ترتبط أساسا بالحمل والولادة ، ومن ثم كان الدليل (انظر الملحق) والذى يشتمل على ٥٢ سؤالا رأينا أنها تفى بالغرض المحدد ، وقد اعتمدنا فى إعداده على خبرة الباحث الشخصية بصفة عامة من ناحية وعلى ما قمت به أنا وآخرون فى بحث مماثل بمركز التراث الشعبى لدول الخليج عام ١٩٨٨ ، وأستطيع منذ البداية أن أؤكد أن هذا الدليل قد زودنا بمجموعة من الحقائق تتفق وأهداف البحث ، وينبغى أن ندرك أننا لا نستطيع أن نجمع كل التفاصيل المرتبطة بمرحلة الميلاد ، ولذا فإن ما نشير إليه هو مجرد نماذج سلوكية

أو ممارسات معروفة وشائعة فى محافظات أربع هى الأسكندرية والبحيرة والدقهلية والشرقية ، وقد تم اختيارها دون غيرها لإمكانية جمع المادة الأثنوجرافية المتاحة بالنسبة للباحث دون غيرها .

أهمية الإنجاب :

أشارت المعطيات الأثنوجرافية فى جميع الحالات وفى جميع المناطق بلا استثناء عن أهمية المرأة الولود ، إنها مصدر للخير ، على النقيض من المعطيات التى وصفت المرأة العقيم ونعتتها كما لو كانت ناقصة فى آدميتها وأنها مصدر للشر .

فالمرأة الولود مثل « الأرنبة » و « عنقودها مليان » أو مثل « النخلة التى تطرح دائما » إنها حبالة ولادة كل عيل فى ديل أخيه أما المرأة العقيم فإنها أشبه بالشجرة التى لا تطرح ، أو كما يقال فى بعض قرى البحيرة ، « زى الشجرة اللى ملهاش تمر » أو « زى شجرة السنط » . ويتطرق نسق القيم السائد لينعتها بأنها مصدر للشقاء والتعاسة لزوجها وذويها جالبة للخراب والدمار وإن عيشتها فى البيت حرام .. وخسارة فيها اللقمة . و « قعدتها فى الدار تجيب الفقر » . وتؤكد المادة المعطاة بأن العقم قيد على المرأة وتهديد لحياتها فى بعض الأحيان قد يكتب عليها العزلة والوحدة ، وفى هذا تقول بعض إخباريات الشرقية « نخلة مبتطرحش بلح وجودها فى البيت حرام » . هيه النخلة التى تحتها بلح وطارحة زى اللى مبتطرحش محدش يروح عندها ... وهم فى هذا لايختلفون كثيرا عن سكان الخليج الذين يصفون العاقر بأنها كالأرملة التى تفتقد العزوة وتعيش فى وحدة دائما .

العاقر مسكينة أرملة الله يرحم حالها ، ليس لها عزوة وحيدة لئن عجزت الله لا يوجدنا ؟

تأخر الحمل والممارسات المرتبطة :

إذا ما أدركت المرأة أو غيرها من النساء ذوات الخبرة تأخر الحمل لفترة طويلة فإن القلق يساورها ، وقد تسارع أمها أو حماتها بالتهوين من الأمر ومطالبتها بالصبر فإذا ما طالت الفترة دون أن يكون هناك دلالة على الحمل كظهور المؤشرات التقليدية غياب الدورة الشهرية أو الوحم .. فإن ضغوطاً تمارس على المرأة التى تأخر حملها مهددين إياها بإحتمال ارتباط زوجها بأخرى وفى هذا يقولون « رجل برة ورجل جوة لازم الراجل يتربط بالعيال » .. من هنا كنتيجة لهذه الضغوط تظهر بعض الممارسات وإن تباينت من منطقة إلى آخرى ، ولعل أكثر الممارسات غرابة تلك التى تذهب إلى ضرورة أن « يقعدوها على خلاص عيل بعد الحيض مباشرة أو كما [illegible] قرى الشرقية « تنبط على خلاص واحدة والدة » . [illegible]ريه فيرى البعض إحضار كمية من الحلبة وتحميصها ووضعها فى « شاشة » ولبسها قبل الجماع ، إلا أنهم فى الشرقية يشترطون أن « تلبس » العقيم قطعة من القطن مبللة بلبن ثدى امرأة قد فطمت طفلها حديثا ، ويسود نفس المعتقد لدى سكان الدقهلية ، يلبسوها قطنة مبللة بمية حلبة أو مبللة بلبن واحدة فاطمة ابنها أو يقعدوها على صرة حلبة حصى » . ويلتقى سكان الأسكندرية والشرقية والبحيرة فى ضرورة إستحمام العقيم وقت صلاة الجمعة بمخلفات المياه الناتجة عن غسيل « الذهب البندقى » وفى هذا يقولون « نحضر دهب بندقى أو كهرمان حر أو خرز ، ونربوه بالماء والصابون وتستحم ثلاث مرات وقت صلاة الجمعة » .

ويمضى معتقد الإستحمام فى بعض مناطق البحيرة ليأخذ صورة مغايرة « تستحم بليفة ميت ثلاث جمع عند الأذان » أو روحى لتربى يشطفك بالمياه فى المقابر وقت صلاة الجمعة « روحى لمنجم يعزم لك على ورق مكتوب بحبر أحمر واستحمى عليه وقت الصلاة » .

ويبدو أن زيارة المقابر تقليد معروف فى مثل هذه الحالات ففى الشرقية يوصون بأن تذهب العقيم إلى « التربة » وتكبش كبشة تراب وتروح بيتها وما تكلمش حد أبدا وهيه رايحة وهيه جاية ده إذا كانت مكبوسة كبسة تربة .. وفى بعض مناطق البحيرة توصى العجائز من النساء عادة المرأة التى تأخر إنجابها بأن تذهب إلى المقابر وتتبول على جمجمة ميت أو أن تنظر فى قبر مفتوح .

هذا بالإضافة إلى عمل الأحجبة والتعاويذ والتى تكاد تكون قسمة مشتركة بين المناطق الأربع جميعها وقد يثبت الحجاب على البطن أو الصدر أو الظهر وقد يستعان بقفل صغير مثبت بخيط على أن يستمر هذا لفترة تمتد إلى ٢١ يوما وثلاث جمع متتالية) .

واذا ما اكتشف أن سبب عدم الحمل « المشاهرة » فإن العديد من الممارسات يوصى بها كأن تمشى المرأة فى غيط باذنجان لتنفك المشاهرة أو أن تحتفظ المرأة التى يراد لها الحمل وتتوقعه بقطعة من خلاص طفل تملح وتضعها فى صدرها حتى لا تنكبس وتنجب دائما .

ويزخر المعتقد الشعبى فى جميع المناطق بالعديد من الممارسات ذات الطابع الدينى أو السحرى ، وقد ترتبط هذه الممارسات بنوع من التابو Taboo إذ ترتفع الأصوات بضرورة أن تذهب إلى الشيخ أو الفقيه أو المشعوذ وفى هذا يقولون « يأخذوا أثرها ويودوه للشيخ يعمل لها حجاب تلبسه ، ممكن يكون معمول لها عمل أو عدت على حاجة أو دخل عليها حد كبسها ..

« يحضروا لها القرين قال لها متقربش من جوزها طول ما هى حامل » . يفتحوا لها كتاب أبو معشر على أسمها فلانة بنت فلانة واللى يطلع مكتوب يعملوه يرقوها ، يعملوا لها زار ، يجيبوا الحتة اللى بتنقطع فى طهور العيل (تتصرف داية أو ممرضة) تبص فى تربة مفتوحة عشان تتخض تقوم تحبل .. » .

« نعمل لها حجاب بالزعفران ونبخرها ، تنزل البحر سبع مرات

كل يوم جمعة وقت الصلاة تمسح بلاط بيتها بمية البحر ، تحضر سبع حبات من السبحة لونها أصفر تستحم بهم ساعة الصلاة . . » .

« الشيخ يعزم لها ويكتب لها ورقة أوحجاب خصوصاً إذا كان سبب عدم الخلفة عمل معمول لها . . تروح للشيخ يعمل لها ورقة تذوبها فى شوية مية وتشربها ويكتب لها ورقة تتبخر بيها بعدها تحمل » .

الحمل الكاذب أعراضه وأسبابه Pseudocyesis Symptoms & Causes :

حالة نفسية تصحبها أعراض فيزيقية كغياب الطمث أو انتفاخ البطن ، وغالبا ما تصيب المرأة التى تتطلع إلى الحمل بشغف مع مرور الوقت دون جدوى ويطلق على هذه الحالة « غبب » وفى هذا يقولون :

« يا محمد إعوج الطربوش دى مراتك طلعت على فاشوش » .

« الحمل الكاذب يحصل لما الواحدة تقطعها الحرمانية (الدورة الشهرية) تحس كأنها حامل اكمنها محرومة صدرها ينتفخ وتتقل وتحس بكل اللى تحس بيه الحامل » .

« يحدث لما الدورة تتحاش منها وبطنها تكبر زى الحبلة على الفاضى » .

« يحصل لما الدورة متجيش فى موعدها يمكن سببه ضعف أو تعب شديد ، غياب الدورة يعمل دوخة وهبوط وممكن قىء أو دم متجمد ينزل . .

« جميلة أخت ماجدة قعدت ١١ شهرا حبلة على الفاضى ، ده ممكن يحصل للكبيرة اللى الدورة عندها قربت تنقطع تتخيل أنها حامل وتشعر بالأعراض . . »

الحمل وعلاماته :

من أبرز علاماته وأكثر ملامحه إنتشارا إنقطاع الطمث بالإضافة إلى عوارض أخرى كالقىء وظهور علامات سوداء « الكلف » فى مناطق مختلفة من الجسم كالوجه والثدى والبطن بالإضافة إلى الشعور بالدوار « الدوخة » والعزوف عن الطعام أو الميل إلى أنواع معينة منه . . الخ وليس ضروريا أن تظهر هذه العوارض جميعها فى جميع الحالات أو فى وقت واحد ،فقد تميل الحامل إلى القىء ثم تظهر علامات الكلف Pigmentations فى وقت لاحق . . وفى هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الست لما تبقى حامل يجيلها مغص فى ميعاد الدورة وتتحاش وتحس بغممان النفس وقىء ودوخة ووجع دماغ ، وكرهان للأكل وحرقان للصدر والكلف يظهر فى الوجه وتحت الإبط ، شفايفها تكبر وصوابعها تورم » .

وتقول أخرى :

« من علامات الحمل ظهور الكلف فى الوش ، سوتها تتدور والصدر يسود من طراطيفه ، والعيل يسحب فى بطنها ، تتوجع وتشكى من ظهرها وبطنها » . .

وتقول ثالثة :

« الكلف فى وشها ورقبتها وصدرها تتوحم على حاجات مش أوانها صدرها يعلى ، ولونه يسود وتظهر حبوب صغيرة على الحلمة . . » .

وتمضى المادة الأثنوجرافية لتركز على « الوحم » وإن كان قاصرا على بعض النساء دون البعض الآخر ، وفى هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية : الواحدة ممكن تتوحم على رمان ، ومشمش ، خيار ، سمك مشوى ، كبدة فإذا لم تجاب لطلبها تطلع الحاجة فى العيل الواحدة يبقى هواها فى الحاجة وتخزى تقول للعيلة . . » .

بينما تذهب إحدى الإخباريات من الإسكندرية إلى :

« أن الواحدة تتوحم فى اللى نفسها تجيبها عليه ، لحمة مشوية ، عدس ، رغاوى الصابون ، فسيخ ، ريحة الميه بتاعة الحمية ، تفرفت السجاير وتشمها ، الطينة بتاعة الغلة ، ريحة الفل ، الخوخ . . » .

وتقول ثالثة :

الدورة لما تتمنع ومتنزلش تغم على صدر الواحدة وتخلى نفسها قرفانة ، تبدأ نفسها ترميها على حاجات معينة ، تتوحم على جبنة قديمة ، ذرة مشوى ، تفاح ، فاكهة ، طينة ، فول ناشف ، حاجات مش أوانها فإذا ما أحضروش لها الحاجات دى وهرشت تطلع فى العيل » .

وتقول أخرى :

« تشعر الحامل بالقرف وعدم قبول أى أكل ، تطلب أشياء غريبة ، طوب أحمر تقرقشه تراب الفرن ، بتحس بتغيير فى كل أنواع أكلها : لأن فيه حاجة غريبة فى جسمها ، وعموما فإن جميع الإخباريات على إختلاف مناطق إقامتهن يؤكدن أن ظهور رسوم معينة فى مناطق من جسم المولود دليل على عدم الاستجابة لرغبتها (الحامل) وارتباط ذلك بلمس أوهرش أجزاء من الجسم .

« الوحمة بتطلع مكان ما بتهرش فيه . . »

« أنا كان نفسى فى الفراولة ومش أوانها وهرشت ظهرت الفراولة بلونها الأحمر فى جسم ابنى . . » .

« واحدة اتوحمت على أبو فروة ومالقهوش فى السوق طلع أبو فروة فى ظهرها » .

وتحذر المادة الأثنوجرافية من أن تعرض الحامل نفسها لرؤية شىء مرعب أو شكل مشوه ، وتطالبها بأن تقرأ شيئا من القرآن الكريم وأن تستعيذ بالله من الشيطان الرجيم وفى هذا يقولون :
« إذا شافت حاجة وحشة تسمى وتكبر وتستعيذ بالله » .

وتقول أخرى :
لو شفنا حاجة نقول : أعوذ بالله من الشيطان يارب متكتبهاش على حد ، وإذا ذكر لها أى واحد شىء مرعب ، أو وصف لها حد شكل غريب تقول له فال الله ولا فالك » .

وتقول ثالثة :
« إذا رأت الحامل شيئا مرعبا أو سمعت عن شىء مكروه تقول سلام قولا من رب رحيم » .

وتقول رابعة :
بسم الله الرحمن الرحيم اللهم احفظنا ، إذارأت شكلاً مشوها تقول اللهم لا اعتراض الشر بره وبعيد » .

وتقول أخرى :
« إذا رأت الحامل شكلا مشوها تقرأ آية الكرسى وقل أعوذ برب الفلق . . » .

الإجهاض (الطرح) المبكر والمتكرر Early and Habitual abortion :

الإجهاض ويسمى بالعامية الطرح أو السقط ، ويقال سقطت المرأة أو طرحت المرأة ، وقد يحدث فجأة ، وعلى حد تعبيرهم على ريق النوم . . ومن أعراضه تدفق ماء من الرحم مع حدوث آلام ، وقد يستمر بضعة أيام ، وتكشف المادة الأثنوجرافية عن العديد من الأسباب التى تؤدى إلى الأجهاض (الطرح) كالإجهاد الشديد أو حمل أشياء ثقيلة أو الارتطام والوقوع على الأرض أو أسباب أخرى فيزيقية كالضعف أو الوهن أو حالات نفسية طارئة كالخوف الشديد أو الصدمة أو حتى مجرد سماع نباءسيىء[1] .

يقال للمرأة التى تسقط دايما بتطرح ودى زى النخلة تبقى شايلة ولا تجد فيها بلح يؤكل . . »

« الوحدة يبقى حوضها مش شايل العيل أو يكون ضهرها مفتوح » . . .

« السقط سببه أن الواحدة يكون ضهرها ضعيف أو بتشيل حاجة ثقيلة والزعل كمان بيسقط . . » .

ده بيحصل من المجهود الكبير العجين والحصاد والشغل الكثير فى الغيط ، وده قبل أى حاجة أمر ربنا ، شايلة حاجة ثقيلة ، ونايمة مع جوزها وتعبت معاه . . » .

أما عن الحالات النفسية الطارئة كالخوف الشديد والصدمة لسماع خبر سيىء أو رؤية شىء مرعب فيقولون :

« أنا دخلت على حماتى وكانت بتموت انخضيت نزل عليه الدم ، كمان الخضة والزعل تضعف لبن الأم إذا كانت بترضع . . »

« واحد قريبى غرق جم الناس وبلغونى راحت بطنى ممغصة فى ساعتها والدم نزل . »« صحيح أن الصدمة والزعل يسبب الإجهاض لما الواحدة تسمع وهى حامل أن جوزها اتجوز عليها أو سمعت عن خبر وفاة حد عزيز عليها . . »

بيد أن هناك رأياً آخر يرى أن الصدمة أو تخويف المرأة وافزاعها يفك مشاهرتها وفى هذا تقول إحداهن :

« الفجعة تخليها تحبل لأنها بتكون مخضوضة ، والخضة الثانية تفك الخضة الأولى . . »

وتقول أخرى :
« أنا سمعت أن واحدة رمى جوزها عليها ثعبان اتخضت وخلفت ، ولو بتخاف من آرنب لو فجعت منه هتخلف . . » .

بيد أن هناك اتجاها ثالثا يرى استحالة حدوث الحمل للأسباب السابق الإشارة إليها إذ تقول إحدى الاخباريات (الإسكندرية) . « محصلش أن واحدة خلفت من الصدمة أو الخوف ، لكن ممكن تخلف إذا عملوا لها حمام فى المقابر ساعة الصلاة . . » .

وتكشف المادة المعطاة عن العديد من الأساليب لمواجهة الإجهاض وإن تباينت من منطقة إلى أخرى إلا أن ذلك مرده لإختلاف الأسباب والأغراض . .

إذا كان ضهرها ضعيف ومتزحلق لازم تربط شبكة صياد حول وسطها ، لأنها ممكن تكون خطت عمل كان معمول لها أو لغيرها ، متشربش سخن فى أول حملها علشان ده ممكن يفك حبة الدم اللى اتجمدوا . . »

وتقول أخرى :
إذا كان ضهرها ضعيف يقفلوا لها على ضهرها عن طريق قفل صغير مسكة ومساكة يعملهم حداد ابن حداد من الحديد يتلضموا فى دبارة حول الوسط ويفضل على ضهر الواحدة لغاية الولادة أو يكسروا لها على

---

١ ـ تفيد المعطيات أن الموروث الشعبى يركز على أسباب الإجهاض من ناحية الأم فقط الا أن المعرفة الإكلينيكية تفيد انحصار هذه الأسباب فى ثلاث فئات :
أ ـ أسباب خاصة بالجنين سواء أكانت متعلقة بالبويضة أو الحيوان المنوى .
ب ـ أسباب خاصة بالأب كسوء التغذية ، الأنيميا المزمنة ، تقدم السن ، إصابات مزمنة كالسل . . . (وتلك أسباب أغفلها المعتقد الشعبى تماما) .
ج ـ أسباب خاصة بالأم كارتفاع الحرارة فى حالة الإصابة بالحصبة والانفلونزا ، اضطراب الهرمونات ، حالات التسمم ، سوء التغذية . . الخ .

ضهرها عن طريق الهون أو يعملوا لها كاسات هوا . . » .

وتقول ثالثة من الشرقية :

« بيبقى الرحم ضعيف ويقولوا ظهرها خفيف ، وساعات يقولوا من الراجل وساعات يقولوا من الأسياد ، يراضوا الأسياد ويعملوا زار ويذبحوا حاجة لله وممكن الحامل تحلم أنها شافت خروف أو ديك رومى أو أى حاجة تحلم بيها ويجيبوها تانى يوم ويدبحوها ويصلبوا بدم الدبيحة عليها . . » .

وتذهب إحدى الإخباريات من البحيرة فتقول :

« تروح الجبانة ومعها واحدة ست قاطعة الحيض وتربط وسطها بشبكة صياد وتقفله بالقفل ٣ أيام جمع ويفتحوا القفل ساعة الصلاة . . وتضيف عن كاسات الهوا فتقول :

« يجيبوا ملح ويعملوه صرة ويدهنوها زيت ويشعلوا الصرة ويكفوا البرطمان يقوم يشفط اللحم والبرد يطلعه ، تتكرر العملية ثلاثة أيام على الريق . . » .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« يروحوا لشيخ معروف لعمل دهانات بزيوت هوه يعرفها وتوضع على ضهرها وبطنها . » أما إذا كانت الواحدة بيموت لها عيال تروح للشيخ يعمل لها حجاب تشيله لغاية ما تولد وينزل الخلاص ، تأخذ الحجاب والخلاص وتأكل فرخة ولا تكسر عظمها ، وبعدين تدفن الفرخة (العظم والحجاب والخلاص فى عتبة أودتها اللى عايشة فيها . . العيل يعيش . . » .

ويمضى المعتقد الشعبى من الزقازيق فيقول :

يحضروا حبة فول ويقسموها نصفين ويكتب عليها الشيخ قرآن وتبلعها بالميه ربنا يشيل عنها . . » .

اغانى الحمل والولادة :

الأغانى محدودة للغاية فى مختلف المناطق ، أى أن الموروث الشعبى منها يتضاءل إلى حد بعيد ، وقد أتاحت المادة الأثنوجرافية لنا الحصول على بعض الأبيات وإن تكررت معانيها وتباينت مفرداتها فى كثير من الأحيان ، بل إن العديد من النساء ذكرن أنهن لا يعرفن شيئا عن هذه الأغانى ، ويمكن القول بصفة عامة أن الجيل الأصغر من النساء لايذكرن إلا بضع مفردات أو جمل قصيرة فى هذا الصدد فى حين أن الجيل الأكبر منهن لا يذكرن إلا بضع أبيات بصعوبة بالغة ، وأيا كان الأمر فإن ترديد أغانى الحمل والولادة لم يعد مألوفا أو شائعا كما كان الحال منقلب ، ولا تخرج معانى الأبيات عن الدعاء بأن يمن الله على الحامل بإنجاب الذكور ، إذ أن إنجابهن محل فخر وإعزاز ، فى حين أن إنجاب الإناث مرتعة وخيم يورث النفس مزلة وانكسارا ، ولا يخفى أن هذه الأبيات كما سبق الإشارة قد توارثتها الأجيال ومن ثم فإنه تكرارها نادر الحدوث ، إنها من قبيل الرواسب الثقافية Caltural Survival وسوف نستعرض فيما يلى بعضا منها :

حبلت وهتجيب السبع — اللى يفتح عينها
ولا تنزل نفسها ولا تتكسر — وربنا يجعله عود وعمود فى عين الناس

وكما هو واضح أن ثمة إشارة إلى إنجاب الذكور والذى سوف يجعلها عزيزة الجانب موفورة الكرامة والكبرياء ، لن تكون ذليلة أبدا ، ثم الدعاء بأن يجعل الله وليدها خير عون وسند لها . .

وحين تبشر المرأة بنوع المولود ، فإن المشاعر المتباينة لكونه ذكرا أو أنثى لاتلبث أن تطفو على السطح لتعكس معانى الأبيات التالية :

لما قالوا جابت ولد — انشد ظهرى وإنسند
ولما قالوا دى بنية — وقعت الحيطة عليه

وفى رواية ثانية فى منطقة أخرى :

لما قالوا ده ولد — انشد ضهرى واتسند
ولما قالوا دى بنية — أكلونى اللحمة نية

وفى رواية ثالثة :

ولما قالوا دى بنية — قلت الجدار وقع عليه

وتذهب إحدى الإخباريات إلى القول :

لما عرفوا إنه غلام — انشد ظهر أبوه وقام
ولما عرفوا أنه بنية — سكوا الدار عليه
وقالوا لى ليه يا وليه — من هنا مكانك للممات

لا شك أن هذه الأبيات القليلة التى تعلى من شأن الذكر وتحط من شأن المرأة ما هى إلا إنعكاس للنسق القيمى الذى كان يسود مجتمعنا المصرى بل ومجتمعاتنا العربية جميعها منذ حقبات عديدة ، إذ تكاد تتشابة تلك الأبيات إلى حد كبير مع مثيلاتها فى المنطقة العربية .

أقوم إذا ما قالوا لى غلام — فز قلبى ثم رام
قومى عنى يا نسوان — قوموا اطبخوا الهدية
ويوم قالوا لى بنية — اظلمت دارى عليه

وإن كان هذا لايمنع من ترديد بعض الأبيات التى تشيد بالبنت وبجمالها :

كنت فين مستخبية ياحتة زبدة طرية
بكرة أبوكى يروح السوق يشترى ليك حبشية[٢]

وقد تأتى الأبيات معبرة عن اعتزاز المرأة بحملها بعد غياب وقد أشاع الناس عنها أنها عقيم إذ تقول :

ياما قالوا ياما عادوا عاقر مبتخلفش
غيبوا سنة وتعالوا تلاقوا على يمشى

أو يقولون :

كنت فين مستخبية شمت العوازل فيه

القيود والتحريمات Taboo التى تفرض على المرأة الحامل :

هناك نوعان من القيود أو التحريمات :

الأول : ويرتبط بغذاء الحامل وشرابها .

الثانى : قيود على سلوكيات الحامل وتصرفاتها فى بداية الحمل حتى لا تجهض وفى نهايته حتى تضع حملها بسلام .

أما فيما يتعلق بغذاء الحامل أو شرابها فيتمثل فى عدم تناول كميات كبيرة من الأطعمة دفعة واحدة أو الاكثار من تناول أطعمة معينة ، والإقلال من أخرى فضلا عن الابتعاد عن اطعمة معينة ، كما يحذرها المعتقد الشعبى من تناول المشروبات الساخنة خاصة فى بداية الحمل .

وفى هذا تقول إحدى الإخباريات :

الحامل متشربش بالمغات ولا الحلبة ، أى لا تأكل ولا تشرب الحاجة اللى بتأكلها وهى والدة عشان بيقولوا فى الأول تنفخ رأس العيل ، وفى الآخر بتعجل الطلق ، كمان متأكلش لبان الدكر ولا تشربش العرقسوس ولا الخروب عشان العيل ميسودش اللى تشرب القرفة تسقط . . »

وتقول أخرى :

« فى الشهور الأخيرة ماتكلش حاجة مالحة عشان ماتحماش عليها . . » ولاتأكل لحم جمال عشان متطولش أيام الحمل . . !![٣]
وتمضى الأخريات فيذكرن :

« الحامل لا تأكل كميات كبيرة مرة واحدة عشان متزنقش العيل فى بطنها ، ممكن تكثر من أكل البصل عشان أكل البصل يجلى العين ، تأكل بصل عشان العيل يطلع لونة أبيض ، تكثر من الأكل البيض واللحم عشان العيل يطلع وافى . . » .

أما فيما يتعلق بالقيود على السلوكيات والتصرفات فتنحصر فى جهودها وتحركاتها وطريقتها فى النوم . . الخ .

الحاجات دى حسب جهدها إذا كانت صحتها مش مساعداها وخايفة تسقط متعملش حاجة وتستريح أو تجفل ظهرها بالجفل ، يخف الراجل النوم معاها ، تحاسب على نفسها ومتغسلشى نفسها بمية ساخنة . . » .

وتقول ثانية :

متشلش تقيل ، ومتشلش زلعة تقيلة على رأسها أو ظهرها ، تنام على ظهرها ، متزعلش . .

وتقول ثالثة :

متقمش بمجهود كبير ، وفى حالة ما تكون نايمة لاتنقلب على الجانب الآخر مرة واحدة ، تقوم تتعدل الأول لتنام على الآخر علشان الحبل السرى ميلفش على رقبة العيل فى آخر شهورها . . » .

دلالات الذكورة والأنوثة :

وتنحصر المعطيات الأنثوجرافية فى مكان الولد أو البنت إلى اليمين أو اليسار من بطن الأم ، شكل البطن ، انعكاس الذكورة والأنوثة على جمال الأم ، حركة الجنين ، وفى هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الواحدة لما تكون مربعة ومفحلة يبقى فى بطنها بنت ، ولما تكون خاسة مادة لقدام يبقى ولد ، الولد يسحب تحت الصدر ، والبنت تجرى فى البطن كلها . . » .

وتقول ثانية :

---

(١) تفيد الأبيات إذا ما بشرت المرأة بالمولود الذكر قامت من رقادها ونسيت متاعبها مناشدة النساء اللاتى تجمعن حولها لإعداد الطعام ، أما إذا بشرت بالأنثى اظلمت الدنيا من حولها وكأنها استشعرت عارا مطالبة النساء بأن يغلقن الباب دونهما .

(٢) لاشك أن شراء الحبشية التى سوف تكون فى خدمتها توضح لنا الحقبة الزمنية التى قيلت فيها ربما مردها إلى ما قبل الثلاثينات من هذا القرن منذ كان جلب العبيد أو الحبشيات أمرا شائعا .

(٣) توصى الثقافة الخليجية المرأة الحامل بالابتعاد عن لحم الجمال أيضا ؛ لأن هذا يؤدى إلى تأخير الوضع إذ « تعوشر » كما يقولون « لاتأكل لحم المطايا لأنه يعوشر » أو لاتأكل لحم الإبل فى شهورها الأخيرة لأنه يخليها تعوشر . . »

« الولد يسحب سحب ويكون فوق الجنب ، البنت تبقى حركتها لتحت ، لو البطن تبقى مدورة تبقى بنت ولومبوزة يبقى ولد ، بطن الولد تبقى صغيرة ، بطن البنت فارشة وكبيرة » . .

وتقول ثالثة :

« البنت تحلى أمها أما الولد يوحشها . . « إذا كانت بطنها مكورة ده ولد ، مربعة دى بنت ، مناخيرها اتنفشت دى بنت ، أول حركة العيل على الشمال ولد ، على اليمين أو الوسط بنت ، اوعى تقولى لحد إن العيل بيلعب على الشمال ده ولد تتحسد . . ؟ . .

وتذهب رابعة إلى القول :

« الولد يلعب فى بطن أمه من ٣ شهور ، البنت من ٥شهور ، لما تقعد على الأرض ، وتحس بنقر يبقى ولد ، البنت تحلى أمها ، الولد يخلى أمه مسكعة (قبيحة) ، البطن ببوز ولد ، البطن مربعة بنت .

علامات الوضع — Signs of Labour

تختلف الأعراض من امرأة لأخرى ، وعادة ما تشعر المرأة قبل الولادة بأيام بألام مفاجئة بعضها فى الظهر ، والبعض الآخر أسفل البطن ، وقد يسقط فالمشية البطن لأسفل ويبدو ثقيلا ، ومع ازدياد الألام تأتى الأعراض المباشرة بنزول الدم والماء ثم خروج الطفل فالمشية . . » .

تقول إحدى الاخباريات (البحيرة) :

بطنها تنزل وتتدلدل ووجهها يصفر وعينها تدخمس . . ضربات قوية فى البطن والظهر وتنزل ميه أوعلامة دم . .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

يضرب فى بطنها يخبط فى سرتها وينزل سلب معرج بالدم والقرن يطش . . تنزل علامة معرجة بالدم وقبل الولادة القرن يطش . .

وتذهب إحدى الإخباريات من الدقهلية إلى أن :

علامة الولادة خيط معرق بالدم فى حالة البنت خيط يبقى ولد ولا تذهب اجباريات الشرقية بعيدا عن هذا تقول احداهن .

ينزل سلك أبيض (خيط) نصفه أبيض ونصفه أحمر يبقى هتولد معاد نزوله السلك ودى ولادة على الناشف ، وساعات ينزل عليها ميه ، الميه تطش ودى ولادة سهلة . . » .

وتقول أخرى :

« الطلق فى ظهر يفرغ فى البطن وتنزل العلامة إما تشق بالمية أو بالدم ، اللى تشق بالمية ولادتها تبقى سهلة ، اللى تشق بالدم تبقى شوية صعبة ؛ لأن ولادتها على الناشف . . »

الولادة الطبيعية والعسرة ، كيفية المواجهة :

فى كثير من الأحيان تستشار القابلة أو الداية Midwife والتى تستدعى دوما للاطمئنان على صحة الحامل ، فإذا ما سارت الأمور سيراً طبيعيا تستدعى فى الشهر الأخير للكشف وتحديد موعد الولادة ، فإذا ما أدركت أنها على وشك الوضع لا تفارقها حتى الولادة ، وقد تتم العملية فى سهولة ويسر .

الداية تحط إيدها إن لقت الولد نازل برأسه تبقى طبيعى وان لقته نازل بجنبه أو رجله أو قعدته تبقى متعسرة . . » .

وتقول ثانية :

لما الداية تحط إيدها فى الواحدة تلقى العيل جاى بذراعه أو قعدته أو رجله تبقى متعسرة تحاول ترده وتعدله وتستنى عليه شوية . . » .

وتقول ثالثة :

وضع العيل راسه عالية مش بينزل والطلق ضعيف ومفيش وسع تبقى ولادة عسرة ، الولادة الطبيعية بعد القرن ما يطش تظهر الرأس وتنزل ، لكن القرن يطش والعيل جاى برجله تفضل تدور فيه لحد ما ينزل . . »

وتقول رابعة :

« الولادة العسرة لما تكون بكرية أو صغيرة السن أو كبيرة شوية أو ضعيفة أو حوضها ضيق أو شايلة توأم أو وضع العيل مقلوب . . . » .

فإذا ما اكتشفت القابلة أن الولادة متعسرة فهناك من الإجراءات والممارسات التى تتخذ لتسهيل عملية الوضع كأن يقدم لها شراب القرفة أو النعناع أو بيض مسلوق ، عجوة ، مستكة . . الخ لتحمية الطلق . .

تشرب قرفة عشان تحمى الطلق ، يأكلوها بيضة مسلوقة متحمرة فى السمن ، فيه ناس يجيبوا فصين مستكة وياخدوا قطنة ويعصروها وتلبسها وتحمى الطلق . . »

وتقول ثانية :

تاكل بيض مسلوق يشد حيلها ويسقوها شراب سكر وحلبة دافية عشان تسهيل الولادة وتحاول الداية ترده لمكانه الطبيعى وإن ما دارش معاها تروح المستشفى . . »

وتقول ثالثة :

يجيبوا قطنة ويبخروهابالمستكة ويلمسوا بيها على جدار الرحم ، وممكن يعملوا لها حقنة شرجية .

وتبدو النزعة الدينية لدى بعض الإخباريات إذ تقول إحداهن :

يمسكوها سبحة يسر أو تلبسها فى رأسها ربنا ييسرها عليها . . أو يقول انزل يامكنون من الظلام إلى النور ده يومك المعهود . .

أو يمسكوها مفتاح جامع أو يقرءوا عليها سورة الحديد ومع نهاية السورة ربنا ييسرها وينزل الولد .

قطع الحبل السرى: Umbilical Cord

الداية تقطع الحبل السرى وتنظفه وهى بتسمى عليه ، تلف العيل وتعدل راسه اذا طالت بيدها وتضغط على جبهته وتعدل ودانه وتحطه جنب أمه .

وتقول أخرى من الأسكندرية :

« الخلاص تدفنه أو ترميه فى البحر وقد يحتفظون به أو بجزء منه لعمل حجاب علشان البنت تتجوز أو لوحدة مبتولدش تنفك كربتها . .

وتقول إخبارية من البحيرة :

نقيس ثلاثة قراريط وكمان ثلاثة زيهم ونقطع الخلاص ونرميه فى الترعة واللى شايل الخلاص لازم يرميه وهوه بيضحك عشان المولود يطلع مبيكشرش . .

وتقول أخرى من نفس المنطقة :

« نرميه فى ميه جارية عشان لو فيه جرح فى العيل يخف بسرعة . . » وممكن نحتفظ بالخلاص إذا كان بيوت لها عيال بنشيله ونحط عليه حاجات من عند العطار ونملحه ونخليه عندها ومش ممكن تشَحت ملح من بيتها طول عمرها عشان عليها يعيش . . » .

وتقول ثالثة من الشرقية

الخلاص بيرموه بالليل فى البحر علشان محدش يكون شايفهم ولازم يكون وشه بشوش ، كمان لازم يعدى عليه أذان أو اثنين عشان ربنا يبارك فيه . . وتقول أخرى يندفن فى الرشاح : أى ميه جارية عشان يطلع مرزق .

وتقول رابعة من الدقهلية :

يدفن الخلاص بالقرب من جواهرجى عشان يطلع العيل غنى ومبسوط . . » يُلقى الخلاص فى البحر بعد صلاة الظهر أو العصر أو المغرب أو العشاء عشان العيل يطلع مرزق . . »

وتقول نفس الإخبارية :

ممكن يحتفظ بالخلاص فى حالة ما تكون الواحدة عيالها بيموتوا . . ينشفوه بالملح ويعلقوه فى مطلع شمس عشان عيالها ما يموتوش » .

أما عن رمى المشيمة فى دورات الميه فيقولون :

« احنا بنرمى فى الترعة ، المستشفى هتعمل ايه . .

وتقول ثانية :

«عندنا (البحيرة) بيقولوا حرام ضرورى تُرمى فى الترعة . . »

وتقول ثالثة (إسكندرية) :

« لازم الحبل السُرى يندفن أو يترمى فى البحر ، حرام يترمى فى دورة الميه » . .

وتقول رابعة (الشرقية) :

« احنا لازم نرميه فى الرشاح وحرام يترمى فى دورة الميه . . »

وتقول خامسة (إسكندرية) :

« يترمى فى المجارى ودى بتروح على البحر يعنى برضه في ميه جارية » .

وتقول سادسة (إسكندرية) :

« رمى الخلاص فى المجارى حرام لأنه مكان نجس ، واحنا اتعودنامن زمان أن نرميه فى الترع والمصارف واحنا بنرمى حسب ما اتعودنا عليه . . »

حمام الطفل وحمام الأم :

تحرص الأم على العناية بوليدها منذ ولادته ، وعادة ما يؤخر حمام الطفل الأول إلى حين سقوط السرة ، وقد يحرص البعض على أن يتم الحمام فى مكان ولادته لفترة من الوقت (حتى ينطق ويتكلم) ، بيد أن هناك رأيا آخر يرى أن الفترة تمتد حتى انتهاء فترة النفاس وتتخذ بعض الاحتياطات خشية الإصابة بالبرد ، وكذلك الحال بالنسبة للأم حيث يتم حمامها الأول فى اليوم السابع وقد تضاف إلى مياه الحمام بعض المواد كالشيح والقرض وقشر الرمان والملح الفارسى . . الخ والتى تستهدف طهارتها ، وإعادة الرحم إلى مكانه واستعادة قواها وحيويتها .

وفى هذا تقول إحدى الإخباريات :

« الحمام للطفل ليلة السبوع فى أودة مغلقة على رجل الأم أو الداية بميه فاترة وصابون ويدعك جسمه بقماشة ناعمة ويلبس ويتدفى عشان ما يبردش أما الأم حمامها يوم السبوع تسخن الميه وتستحم بالصابون وترتدى ملابسها وتتدفأ عشان متبردش وتطلق الزغاريد احتفالا بسلامتها . . »

وتقول ثانية :

« نقلع العيل ونكفيه على يد أمه وتغسل رأسه ثم نضعه على الحجر ، ونقلع بقية الهدوم ونحمى جسمه ونشطفه ونلبسه اثنين تربونة عكس بعض وكافولة ولفة وفستان . . أما الأم فتستحم فى السبوع ولازم تدعك البطن بميه سخنة عشان عضلات بطنها . . »

وتقول ثالثة مؤكدة ما سبق الإشارة إليه :

« أول ما ينزل العيل يدهنوا رأسه بميه وملح وأول حمام له يوم السبوع ، الداية تحطه على رجلها وأهله ينقطوا عليه ، وبعدين يحموه بمية فاترة وصابون عشان يغسلوه من الملح فى أوضة مغلقة . . وأول حمام للأم فى نفس الوقت فى أوضتها وتتحفض كويس وتلم نفسها من الهوا وتستحم بمياه فاترة وصابون . . »

وتقول رابعة :

الداية هيه اللى تحميه بكافولة أو أى حاجة طرية وأول حاجة يدوها له الشيكوريا علشان تكنس وساخة البطن وتلبسه جلابية وكافولة ولفة وبافتة . . أما الأم بعد الولادة مجرد تشطيف وفى السبوع بميه وصابون ونحط فى الميه قشر رمان والملح الفارسى والزيت . »

وتؤكد خامسة ما ذهبت اليه الإخباريات السابقة إلا أنها تضيف بالنسبة لحمام الأم (المياه ساخنة فيها ملح يطلع منها بخار وتتبوخ عشان عضمها يترم ولبنها ينزل للعيل ويطلقوا البخور ويرشوا السبع حبات البركة عشان الحسد والعين الشريرة) .

وتلخص إحدى الإخباريات من البحيرة الموقف قائلة :

يتحط الشيح فى الميه لتستحم فى اليوم السابع ويعملوا لها بخور وهى تستحم ويقولوا الله أكبر الله أكبر ، نحط سبع حبات وملح فى طبق وعليهم سكين ورغيف عيش ، توضع هذه الأشياء جنبها وتستحم ، وتخطى الأم على الملح والبخور سبع مرات وتلضم الفول فى شكل غوايش ويوزع على الأطفال ، وتحط للعيل المولود من الغوايش واحدة . . »

حسد المرأة الولود وطفلها :

قدمت لنا المادة الأثنوجرافية العديد من الأسباب التى تؤدى إلى حسد المرأة الولود وطفلها ، وبالعديد من الممارسات التى تستهدف حمايتها من الحسد والعين الشريرة Witchcraft ولعل أكثر هذه الممارسات تتمثل فى إطلاق البخور وعمل شبة وفاسوخ ، الأحجبة ، تعليق « خمسة وخميسة » فى جبهته أو تثبيتها فى ملابسه ، وإهمال نظافة الطفل . . بل قد يصل الأمر إلى حد إخفاء نوع المولود الذكر وتسميته بأسماء الإناث لفترة من الوقت . . إلا أن اكثر الممارسات شيوعا احتفاظهم بالقرآن الكريم عند رأس الطفل أو المرأة الولود حماية فضلا عن « التسمية » عند الاقتراب من الطفل أو نقله من مكان لأخر . . الخ .

وفى هذا تقول إحدى الإخباريات من الشرقية :

تتحسد المرأة الولود لما تخلف كثير ولمنع الحسد نجيب الشبة ونلهلب القوالح ونحط عليها الشبة والملح ونرقيها ، والعيل المحسود يعيط كثير ، ولو كان الحسد من النظرة نحط له خرزة زرقاء ونلبسه زى البنات علشان نخزى العين محدش يبص له وتعمل له عروسة ونرقيه من عين فلان وفلانة . . الخ . وتستطرد الإخبارية قائلة :

الأم لما تولد ولد متقدرش تخبى كثير وعلى رأى المثل اللى بتحبل فى الفرن بتولد فى الجريد يعنى الكل لازم يعرف » .

وتقول ثانية من الدقهلية :

تحسد المرأة الحمالة الولادة على كثير عيالها وخصوصا إذا كانوا صبيان والولد بالذات يتحسد أكثر من البنت خاصة إذا كان العيل تقاطيعه حلوة ونازل مليان شوية . .

وتقول ثالثة من الإسكندرية :

تحسد المرأة على كثرة الأولاد وخصوصا الصبيان وفى الحالة دى بنبخر الأم ونعمل لها عروسة ونخرمها من عين كل اللى حواليها ونجيب كسبرة الموجودين يدغدغوها أو يشربوا قهوة وتتبخر بالتنوة بتاعتها أو بالكسبرة لمنع الحسد ، والعيل يتحسد لما يكون حلو وقايم صحته كويسة ووزنه كبير ، لو انحسد وعرفنا أن فيه حد نظره نأخذ منه قطره ونبخره بيه » .

إلا أن إخبارية الشرقية ترى أن إنجاب الذكور مدعاة للحسد والقهر إذ تقول :

اللى يجيب صبيان أوله حسد وآخره شماتة » .

وتستطرد قائلة :

العيل يتحسد لما يكون قبله ولد ويعملوا له حجاب من واحد وعشرين حبة من حبة البركة كل حبة يقرأ عليها المعوذتين وآية الكرسى وسورة يس إلى « فاغشيناهم فهم لايبصرون » ونلفهم ونحطهم للعيل بدبوس . . أنا كنت بلبس ابنى زى البنات لحد ٤ سنوات ، وجارتى لما بناتها تجيب صبيان متفتحش الشبابيك أبدا ، ولما بنتها جابت بنت قالت لنا جابت سخامة »

ظهور الأسنان ، المشى .. الممارسات والاقوال المرتبطة :

تفيد المادة الإثنوجرافية بأن هناك أقوال تتردد فى مثل هذه المناسبات وممارسات تستهدف مواجهة مثل هذه المواقف ، وتنحصر إما فى التكتم وعدم الإفصاح خشية الحسد أو إصابة الطفل بمكروه أو أخرى تستهدف التعجيل بظهور الأسنان أو المشى بسرعة .

وتقول ثانية :

إن ظهرت سنة العيل تفرح أمه أن العيل بدأ يكبر وبدأ يأكل عشان تجيب غيره ،وإذا اتأخر مشيه يدوله لبن معزة عشان يقوى العصب أو يحطوه أمام مسجد يوم صلاة الجمعة وأول ومصلى طالع يعطيه فلوس يقوم العصب يمشى بسرعة . . » .

وتقول ثانية :

أول ما تظهر أول سنة للعيل يقولوا صلاة النبى « ﷺ » ويكون لها فرحة كبيرة وإذا ظهرت سنته بدرى يخبوه والأم تبقى فرحانة وتديله إصبعها وتقوله عض ياولد وأول السنة ما تشكها تنبسط قوى . . وأول ما

يمشى العيل تقوله « تاتة تاتة خطى العتبة » . . إنسد يابير إنسد . . إنسد يابير لما يمشى الصغير ، فيه ناس تشترى له مشاية خشب علشان يتسند عليها ولو اتأخر المشى ياخدوه لباب الجامع وفى حجره حمص وحبوب وأول مصل يفك له رجليه المربوطة ويبحتر الحمص على الأرض . .

وتؤكد ثالثة ما ذهبت إليه سابقتها فتقول :

أول ما يمشى الولد نقول انسد يابير انسد يابير العمر طويل ، يمسكوا العيل من تحت باطه وعيل بكرى يكب ميه قدامه ويشق بالسكين فى الأرض ويغنوا انسد يابير ده العمر طويل . . » .

ولادة التوأم — Twin

أجمعت الآراء على أن ولادة التوأم خير وعطاء من الله وأن الأم التى تلد التوأم « مبروكة » خاصة إذا اكان التوأم من الذكور ، أما إذا كانوا من الإناث فإن ولادة التوأم تورث شيئا من الحزن ومدعاة للضيق ، وأن العناية بهما تحتاج إلى المزيد من الجهد الذى يسبب للأم حالة من الإعياء والتعب المستمرين .

الأطفال المشوهون :

أفادت المادة المعطاة أن ولادة الأطفال المشوهين مرده إلى ارادة الله أو أنها جزاء لأم أو أب رأى أطفالا مشوهين (أشرم - أعرج - أكتع . .) وسخر منهم أو استهزأ بهم . . وفى هذا يقولون :

« إرادة ربنا ولاحول ولاقوة إلا بالله دى خلقة ربنا عجبة »

« لو كان بشفة بتقوله ياأشرم ولو كان رجله فيها عيب فتقول يا أعرج ولو كان من غير ايد تقوله يا أكتع ومالهوش عين نقوله ياأعمى . . »

وتقول ثانية :

« لو واحدة خلفت عيل مشوه نقول إنها متغذتش كويس أو حرقت دمها أو زعلت وهو حتة دم » .

وتقول ثالثة (الشرقية) :

ولادة الأطفال المشوهين الحامل تكون شافت طفل مشوه وصعب عليها أو قرفت منه أو عايبت عليه أو خضة ممكن تشوه الطفل فى بطنها . . فيه واحدة جارتنا ولدت عيلة زى السلحفة حطوها تحت ماجور الخبيز لحد ماماتت . . » .

وتقول إخبارية من الدقهلية :

الأولاد المشوهون لازم الأم شافت حالات كدة وهى حامل أو أن دمها زفر . . »

ظهور الأسنان العليا أولا :

تضاءلت المعطيات الأثنوجرافية بصددها ويبدو أنها حالة نادرة الحدوث ، إلا أن جميع الحالات بدون استثناء ذهبت إلى أنها ارادة الله وذهبت البعض منهن إلى الزعم بأن حدوثها نذير شؤم وخاصة عند ظهور الأنياب قبل الأسنان وأن حدوث مثل هذه الظواهر مدعاة للحزن والكآبة .

تقول إحداهن :

« إنها إرادة الله وإذا حزنت يحزن أهله ويقعدوا ويولولوا لبعض ودى عجبة » .

وتقول إحداهن :

ولادة التوأم تبع البذرة الأب يجيب ولد يجيب بنت يجيب توأم ، الأم تعامل معاملة خاصة صحتها تكون تمام ومتغذية ووجودها فى البيت بركة . . »

وتقول ثانية :

الشر فى ولادة التوأم أنهم لما بيبكوا يبكوا مع بعض ويمرضوا يمرضوا مع بعض ولما يموتوا يموتوا مع بعض . . » .

وتقول ثالثة :

التوأم خير لكن ؟ بتتع الأم وبيقولوا إن الواحد لما يمرض يمرض الثانى وطبعهم يبقى واحد كمان :

وتقول رابعة :

الطلق يبقى عادى وأول ماينزل أول عيل مينقطعش الخلاص لغاية مينزل قرن العيل التانى ، ساعات ينزل عيل بخلاص والثانى بخلاص ، لما ينزل العيلين بخلاص واحد ، لما يناموا روحهم بتبقى قطط . وأمهم تنادى وتقول ياللى عندك قطة سيبها ، وإن كان حد ضرب قطة العيل يصرخ فى السرير ، وإن عيطوا عيطوا سوا وان سخنوا سخنوا سوا ولما يمشوا يمشوا سوا ولما يسننوا يسننوا سوا . التوأم خير وبركة وأمهم مبروكة . . ولقد أفادت المعطيات الأثنوجرافية الكثير عن غرابة المعتقد الشعبى فى هذا الصدد علامة التوأم بالأرواح والقطط والتجوال والعودة ، ولهم فى ذلك آراء ونظريات امتزجت بالخرافة والخيال إلى حد بعيد .

إلا أن إخبارية الشرقية تقدم لنا رؤية مغايرة تفسر لنا ولادة التوأم واستمرارهما فى الحياة أو موتهما فتقول :

ولادة التوأم إذا كانوا صبيان الناس تفرح بيهم واذا كانوا بنات تزعل وتحزن ، الذكور خير والبنات يزعلوا وولادتهم صعبة قوى إذا كانت الأتنتان بخلاص واحد ميعشوش ، لكن لو كان لكل واحدة خلاص يعيشوا كنا نعرف واحدة والدة توأم كانت معلمة صدرها بعلامة زرقة وعلامة حمراء عشان كل واحد يرضع من صدره . . »

وتقول أخرى :

لو طلع للعيل أنياب أو ضروس قبل الأسنان يكون العيل ده شؤم على أهله وأن أحد والديه سوف يموت أو يحصله مكروه . . . » .

المشـــاهرة :

من أكثر الموضوعات التى قدمت لنا مادة أثنوجرافية وفيرة ، وقد أضافت الأخباريات على اختلاف مناطقهم بالعديد من الأراء والنظريات فى هذا الصدد ، وتجمع على أن المرأة يمكن أن تحدث لها « المشاهرة » أو « الكبسة » فى كثير من الحالات كدخول عروس عليها أو امرأة غير متطهرة أو امرأة « عرقانة » أو أخرى عادت لتوها من مدفن أو ارتدت سوارا من الذهب أو خاتم من الماس أو عند دخول شخص حليق الذقن حتى ولو كان زوجها ، فضلا عن أشياء أخرى تؤدى إلى نفس النتيجة كرؤيتها للباذنجان أو للحم النيىء أو عدة المزين « الحلاق » أو طفل قد تم ختانه .. الخ كما تفيض المادة بالطرق والأساليب التى يجب اتباعها لتبديد أثر المشاهرة أو الكبسة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

المشاهرة تحدث لو الواحدة والدة وواحدة عروسة الوالدة تكبس العروسة والعروسة تكبس الوالدة لو الواحدة دخل عليها لحمة نية أو باذنجان أو جوزها جاى من عند الحلاق أو دخلت عليها واحدة راجعة من العامود (المدافن) تقوم الواحدة جايبة دوبارة وتعقدها ٧ عقد تمنع المشاهرة أو تحط خمسة صاغ فضة فى طبق مليان ميه أو تقلب شبشب أو فردة جزمة ورا الباب ..

وتقول ثانية :

واحدة فاطمة عيل وتدخل على والدة تشهرها ، لابسة الماظ تدخل على الوالدة أو عروسة تشهرها ، عروستين فى بيت واحد يشهروا بعض ، العيل المتطاهر يشهر الوالدة ، الواحدة لما تكون عندها العادة وتخش على واحدة بترضع يحبس اللبن .. » .

وتقول ثالثة :

المشاهرة تحصل لما اتنين والدين يدخلوا على بعض أو راجل حالق دقنه أو شافت باذنجان أسود أو لحمة نية ، لازم الأم تلف ٧ مرات حول هذه الأشياء وتلبس خاتم بفصوص زرقاء .. » .

وتقول رابعة من الشرقية :

احنا بنحط فى صدر العروس حته جريد أخضر وباذنجان وشوية زهرة زرقاء فى قماش خشن غير مستعمل قبل كده ، يستنى فى صدرها حتى ظهور الشهر العربى متطلعش من بيتها ، فيه ناس تحط فى صدرها فرع به سبع حبات وفى وسطهم خرزة زرقاء .. ودايما تصلى على النبى عشان متنكبسش .

وتقول أخرى من الدقهلية :

دخول عروس لابسة ذهب بندقى ، عدة مزين ، باذنجان ، حلاوة ، واحدة جاية من مدفن .. الشك هو اللى بيعمل المشاهرة إذا الوحدة دخل الشك قلبها تتأثر بالحاجات دى أنا أعرف عروس دخلت عليها جارتها والجارة حصل لها سقط (إجهاض) وقعدت العروس ثلاث سنين بدون خلفة » .

وتؤكد إحدى إخباريات البحيرة ما سبق الإشارة إليه فتقول :

لو دخلت واحدة بخاتم ألماظ على عروس يقولوا قصدها إيه الولية الكبيرة العايبة تشهرها ومتخلفش ، لو واحدة عليها ضهرها تشهرها ، اللحمة النيئة تشهرها .. إلا إذا خرجت هيه عليه وخطت ٧ مرات .. فيه ناس بيقولوا الباذنجان يشهر ، وناس بيقولوا يفك المشاهرة لو الواحدة مشت فى غيظ الباذنجان (بين خطوطه) أو قطعت باذنجان وتبولت عليه تفك المشاهرة لو جوزها حالق أو حد ثانى دخل عليها يشهرها ممكن هية تخرج عليه .. أنا جبت حكيم الصحة عشان يطاهر ابنى وكان حالق ذقنه منعت الرضاعة وانقطع اللبن وقالوا لى اتشهرت .. احنا دلوقت هنجيب جريدة نخل ونعمل فيها ٧ خذوذ تتخذ بالسكين ونربطها بفتلة والفتلة فيها ٧ عقد ونحطها فى صدر الواحدة عشان ماتتشهرش .

وعلى الرغم من ذلك فإن المادة الأثنوجرافية المتاحة ترى إن النفساء محروسة ، وأن الملائكة تحيط بيها حتى الأربعين وفى هذا تقول إحداهن : « النفساء محروسة لأن الملائكة حواليها وباب السما مفتوح لها .. » .

وتقول ثانية :

« النفساء محروسة لحد الأربعين كلام سمعناه من الجدود ، ممنوع الصوت العالى ممنوع الدوشة لغاية الأربعين ، دى معاها ملايكة حرساها .. » .

وتقول ثالثة :

حواليها ملايكة لما تزعل يقولوا لها متزعليش ده انت حواليك ملايكة . اختك تزعل منك .. » وفى هذا إشارة إلى فكرة القرين .

وتقول رابعة :

محروسة وحواليها ملايكة ودعوتها مستجابة ..

حمى النفاس : Puerperal Sepsis[1] [1]

ذهبت الأراء إلى أن حمى النفاس ، عدم النظافة الشخصية سواء للوالدة أو الداية أو الإصابة بدور برد أو ضعف عام أو زعل .. الخ .

وفى هذا يقولون :

لو مفيش نظافة فى الولادة الداية ايديها مش نظيفة تجيلها حمى نفاس وزعلت أو جالها دور برد .. » .

وتقول ثانية :

حمى النفاس تحصل لما يجيها برد شديد أو خرجت من بيتها قبل الأربعين . تسخن قوى وتعرق لحد متروح فيها .. » :

« حمى النفاس سببها الزعل خصوصا لما الواحدة تجيب بنت ، أو سببها خضة أى حاجة تعكر دمها . . » .

وتقول ثالثة :

« لما الواحدة تمشى حافية ورجليها وسخة وتقعد فى مية وهية بتغسل نفسها تجيها حمى النفاس . . » ربنا يسلم منها لحد الأربعين قالوا ما سلام إلا سلام الأربعين قبرك مفتوح للأربعين . . .

الرضاعة والفطام :: Lactation and Weaning

أتاحت المادة الأثنوجرافية معطيات تفيد بأهمية الرضاعة الطبيعية سواء للأم أو الطفل ، وعدم تحبيذ الرضاعة الصناعية إلا للضرورة ، إذ إن الرضاعة الطبيعية تكفل للطفل الصحة والعافية ولأمه الحيوية والقوة والمناعة ، فى حين الاعتماد على الرضاعة الصناعية لا تشبع الطفل وتصيبه بالمرض والوهن وتسبب ضعف الأم ومرضها . . ومن ثم تذهب جميع الإخباريات إلى أنه ليس هناك أى مبرر لأن تضن الأم على وليدها بلبنها الطبيعى ، كما تفيد المادة المعطاة بأن هناك أطعمة تساعد على توفير - اللبن فى ثدى الأم وأخرى تؤدى إلى ندرته ، وأن الرضاعة الطبيعية قد تمتد إلى نحو عامين ، وعادة ما يفطم الطفل بالصبار أو « الهباب » أو الطين أو وضع مادة لونها أحمر أو أزرق على حلمة الثدى لتنفير الطفل منه . . كما يربطون بين مرونة التفكير والرضاعة الطبيعية وعدم المرونة وصلابة الرأى والرضاعة الصناعية . وفى هذا يقولون :

تنصح الأم بأكل الأشياء التى تغذيها أو أن تكثر من شرب اللبن والماء والحلبة والحلاوة الطحينية والسمك المشوى والفول السودانى والفجل . . المرضعة تأكل أد أربعة » .

تقول ثانية :

كل ما العيل يعيط نرضعه إلا إذا كانت أمه مشغولة نديله كراوية أو ينسون أول م الواحدة تولد العيل يرضع على طول بعد تنظيف الصدر علشان تتفتح العيون وما تكلش حوادق ولا حاجة وتشرب ميه كثير علشان تزود اللبن ، فيه ناس بتفرح لما ترضع صناعى علشان بتنفخ العيل وتخليه تخين وده غلط مفيش أحسن من الطبيعى ونفطم العيل لما يتم سنتين بالصبار والهباب » . .

وتقول ثالثة :

« عندنا العيل دايما ماسك صدر أمه يرضع كل ما يعوز . . صدرها فى بق ابنها » .

ممكن الست تزود لبنها بالفجل والحلاوة وتبعد عن الموالح والمخللات ولازم متزعلش علشان للبن ميضرش العيل . . مفيش أحسن من اللبن الطبيعى اللى بينزله ربنا ، بنقول عن الست اللى مابترضعش أبنها دى استخسرت نفسها فى العيل ، ولو معندهاش لبن ترضع لبن بقرة أو جاموسة لكن مترضعش صناعى احنا نفطم العيل بعدستين وبنحط المر على صدر الأم أكثر من مرة لحد م يرفض الصدر . . » .

وتقول رابعة :

الرضاعة سنتان وتأكل الأم كل حاجة وتزود من أكل السردين والفسيخ والجبنة الحادقة والحلاوة الطحينية علشان يزودوا اللبن ويقللوا من أكل الملوخية والفول النابت علشان ينقص اللبن ، الرضاعة الطبيعى أحسن من الصناعى ، بقى اللى يرضع من صدر أمه زى اللى يرضع من البزازة لبن الأم بينزل سخن وحلو ونظيف . . »

وتقول خامسة :

الرضاعة الطبيعى متخليش الطفل يمرض لأنه متغذى من لبن الأم ولو مرض يخف بسرعة ، مهمة للأم صحتها ترد وتجمد وتكون مبسوطة لما ينزل لبن أكثر للعيل ، الرضاعة الصناعى تخلى العيل مرضان ويلقط المرض بسرعة وأعصابه تبقى طرية ، اللبن اللى متخزن جوه الأم يجيب لها مرض مشيه كويس . . » .

احتفالات اليوم السابع « السبوع » :

أفادت المعطيات الأثنوجرافية بالعديد من الممارسات المرتبطة بهذه المناسبة والتى تدور حول إشعال الشموع والحبوب السبعة والقلة والإبريق وارتباطهما بمفهوم الذكورة والأنوثة ، وهز الغربال واطلاق البخور ورش الملح منعا للحسد والعين الشريرة ، وتوزيع الحلوى وارتباط هذه الممارسات بالتكبيرات والأغانى والصيحات ابتهاجا بهذه المناسبة وسوف نحاول فيما يلى أن نعرض لأربعة نماذج من هذه الاحتفالات وفقا لمناطقها المختلفة .

تقول إحداهن (الإسكندرية) :

نبدأ فى صفار الشمس مع العصارى يعنى قبل المغرب بشوية نرش الملح فى البيت كله وفوق الفرش (لايكنس البيت إلا فى ثانى

---

(١) من وجهة النظر الإكلينيكية تطلق حمى النفاس Puerperal Sepsis على الحالة التى ترتفع فيها درجة الحرارة للمرأة التى وضعت بعد مرور ٢٤ ساعة إلى ٣٨ درجة أو أكثر ثم معاودة ارتفاع درجة الحرارة مرة أخرى أو مرات خلال الأربعين يوما التى تلى الحمل ومصدر الإصابة ينحصر فى :

(أ) خارجى : إصابة أو عدوى من الطبيب أو الممرضة أو احد الأقارب عن طريق العطس أو الرزاز

(ب) داخلى : إصابة توجد فى القناة التناسلية قبل الولادة كالتهاب عنق الرحم ، المهبل أو لقاء جنسى قبل الولادة بفترة قصيرة .

(ج) ذاتى : هنا تكمن الإصابة فى الجهاز التنفسى ، التهاب اللوز ، التهاب الجلد - ويلاحظ أن الموروث الشعبى يركز على أن مصدر الإصابة أ ، ج .

يوم من أيام السبوع) . نحط شمع بعدد الأسامى وآخر شمعة تطفى نسمى باسمها ، ويوضع الطفل فى الغربال والأم تخطيه ٧ مرات وهيه بتقول الله أكبر الله أكبر وندقله فى الهون . ونقول له اسمع كلام أمك أسمع كلام أبوك متسمعش كلام ستك ولاكلام أخوك . . » إذا كانت بنت بنحضر قلة ونزوقها بالورد وإذا كان ولد بنحضر ابريق كبير ونزوقوه بالورد ، ونفرق السبوع حمص وشمع وملبس وحلاوة وسودانى ونرش الملح والحبوب السبعة منعا للعين . . » .

وتقول ثانية :

فى ليلة السبوع نشترى سبع حبوب من العلاف فول وذرة أرز وشعير . . الخ . . نحضر ابريق لو المولود ذكر وقلة لو المولودة أنثى ، ونزوقها بالورود ويشعلوا الشموع وتجيب كمان خضرة ورغيف عيش وسكين وملح ، ونحط حاجة من ذهب الأم ، فى اليوم السابع الأم تستحمى وتحمى المولود ويتم الاحتفاظ بغياره دون غسيل ثم يطلق البخور ساعة أذان المغرب » .

وتقول ثالثة من البحيرة :

يحضروا ابريق للولد وقلة للبنت يحطوا فيها شوية برسيم أو فروع خضراء من شجر الليمون . ويحطوها كلها فى صينية فيها فول نابت على أن تكون القلة أو الإبريق فى نصف الصينية ، يلبسوا القلة أو الأبريق مصاغ أختها أو عمتها . . الخ . . يعملوا أكل كثير كسكسى ولحم وشوربة بالبصل ويحضر الأحباب للأكل ، ويجيبوا الغربال ويحطوا فيه المولود وحواليه الملبس ست كبيرة تمسك العيل وتغربله (تنططه) وكل ما يتحرك الغربال ينط الملبس والعيال ياخدوه ويفرحوا ، واحدة ثانية تدق الهون وتقول اسمع كلام أمك اسمع كلام أبوك . . يحرقوا البخور وفيه حبة البركة وعين العفريت وشبة وفاسوخة وبخور معطر ، الأم تشيل العيل من الغربال وتخطى سبع مرات على البخور ، ويرشوا الحبوب السبع ويقولوا ياملح دارنا كتر عيالنا ويرشوا الملح ، يحضروا سبع شمعات بأسماء سبع بنات مبروكة ، فاطمة . . الخ وسبع شمعات بأسماء سبع أولاد محمد ، أحمد . . . الخ الشمع ينزل دموعه ، آخر شمعة يسموا بيها اسم العيل » .

تؤكد رابعة من الشرقية ما سبق الإشارة إليه إلا أنها تضيف :

« . . يعملوا له حجاب من السبع حبوب ويخلطوها بالملح وقروش ويأخدوا الفول ويعملوه غويشة ويعلقوها فى نفس الحجاب .

وتقول خامسة من الدقهلية

مؤكدة ما سبق الإشارة إليه على لسان إخباريات الإسكندرية والبحيرة والشرقية . .

« ليلة السبوع تستحم الأم والطفل ويلبسوا ملابس جديدة ، ويحضروا قلة للبنت وإبريق للولد يحطوا فيه ورد ويوضع فى وسط أودة الأم ، يحطوا تحت مخدة الطفل لقمة عيش وشوية ملح علشان يحفظوه ، يوم السبوع ساعة العصر يحضر الاقارب والجيران ويدقوا الهون علشان الطفل يسمع الصوت والدوشة وما يتخضش من أى حاجة ، يوضع الطفل فى غربال ومعه حلويات وفلوس واحده تشيله وتلف بيه البيت والأولاد الصغيرين يمسكوا الشمع ويدوروا فى البيت ويغنوا اسمع كلام أبوك ، اسمع كلام أمك اسمع كلام خالك . . »

التسمية ودلالتها :

أفادت المادة التى سبق الإشارة اليها أن البعض يحرص على اشعال الشموع فى اليوم السابع ، وفى وقت محدد ، على أن تطلق أسماء معينة على كل شمعة ويسمى الطفل باسم آخر شمعة تنطفىء تيمناً يطول العمر ، وبصفة عامة فإن إختيار الأسماء مناطا بالأب والأم دون تدخل الكبار خاصة فى أيامنا هذه ، وان ذهبت بعض الآراء إلى أن التسمية ما زالت متروكة لكبار السن على الأقل لإقرارها والموافقة عليها . وعادة ما تتم التسمية فى الاتجاهات التالية :

أولا : التســمية تتم على غرار أســماء الأجداد أو أحد الأقارب تيمنا .

ثانيا : اختيار الأسماء التى لا تسبب للطفل أو للطفلة حرجا باستثناء التسمية فى الحالات التى يتكرر فيها موت الطفل إذ تفضل اسماء مثل القرعة الجارية ، الشحات (الله منحه إياها) ، رضا (ربنا رضاها) ، هبة (وهبة من الله . . الخ وكذلك أسماء مثل أم الخير ، أم الهنا ، زعبلة (الأسود) العفش . . الخ .

ثالثا : الأسماء الإسلامية ، خير الأسماء ما عُبد وحُمد ، محمداً وأحمد واسلام ، مؤمن وكذلك أسماء الصحابة وزوجات وبنات الرسول (صلى الله عليه وسلم) مثل زينب ويسمونها الباتعة ، نفيسة ، آمنة ، أم كلثوم . . وكذلك عمر وعثمان وعبد الله وصلاح الدين . . لكنها الآن بدأت تختفى وتحل محلها أسماء أخرى مثل سلمى وسلوى ومها وهند وكاميليا وإنجى وتامر وعلاء ووائل وبهاء وطارق . . الخ .

رابعا : التسمية بأسماء الأشخاص ذوى المكانة الخاصة سواء أكانوا أحياء أو أموات سواء أكانوا من قادة المجتمع أو رجال الفكر أو على غرار أسماء المشهورين من الفنانين والمذيعين . . الخ .

من العرض السابق يمكن القول أن هناك خطوطا عامة للموروث الشعبى فيما يتعلق بطقوس الحمل والولادة ، ولا تختلف فى مقوماتها الأساسية ولكنها قد تختلف فى التفاصيل بل إنها قد تتشابه إلى حد كبير فى المضمون أو المعنى ولا تختلف إلا فى دلالاتها اللفظية أو ما نعبر عنه بتباين اللهجات العامية المحلية من منطقة إلى أخرى كما فى قولهم ، « ينزل سلب » أو « ينزل سلك أبيض » إشارة إلى السائل الذى يظهر قبل الولادة مباشرة أو فى استخدامهم لمفردات من التربة والقبر والعامود « إشارة إلى المدافن » الخ . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نجد أن هناك بعض الاختلافات فى معطيات الإخباريات على اختلاف

مناطقهن ، ولتوضيح ذلك نقول : إن المعتقد الشعبى على سبيل المثال يرى أن هناك أسبابا لحمى النفاس أو الإجهاض أو حسد المولود ، وأن هناك ضرورة للقيام بالعديد من الممارسات والطقوس لمواجهة مثل هذه المواقف ، هنا تتباين المعطيات وتختلف من منطقة إلى أخرى . . ولاشك أن هذا التباين مرده إلى :

أولا : العوامل الحضارية والثقافية

كلما إزداد الوعى وارتفع مستوى التعليم وازداد الاتصال الثقافى أو حدث نوع من الحراك الاجتماعى كلما ضعفت بعض هذه الممارسات وفقا لدرجة التأثر والخصوبة ، بل تصبح الممارسات من قبيل الرواسب الثقافية وليس ثمة تبرير واضح لهذا السلوك أو ذاك ، إننا نفعل ذلك لأنها عادات الآباء والأجداد .

ثانيا : العوامل البيئية :

وتلك تلعب دورا واضحا فى مواجهة بعض هذه الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ولتوضيح ذلك نضرب **المثالين التاليين :**

— أن المجتمعات الزراعية والتى يغلب عليها النشاط الزراعى تجد فى معطيات البيئة ما تستطيع به مواجهة الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، إذ يوصى المعتقد الشعبى مثلا المرأة التى تعرضت لعملية المشاهرة « بالسير فى خطوط الباذنجان أو أن تضع فى صدرها أجزاء من نباتات خضراء للتغلب على عملية المشاهرة هذه . بينما نجد أن مجتمعات الصيادين أو المجتمعات الساحلية توصى باستخدام أجزاء من شبكة الصياد لمواجهة مثل هذه المواقف ، ومواقف أخرى مماثلة ترتبط بالحمل والولادة كالسحر « العمل » أو الاجهاض . . الخ .

وبصفة عامة يمكن القول أن المعطيات الأثنوجرافية قد كشفت عن عدد من الأبعاد الثقافية الواضحة لعل أهمها :

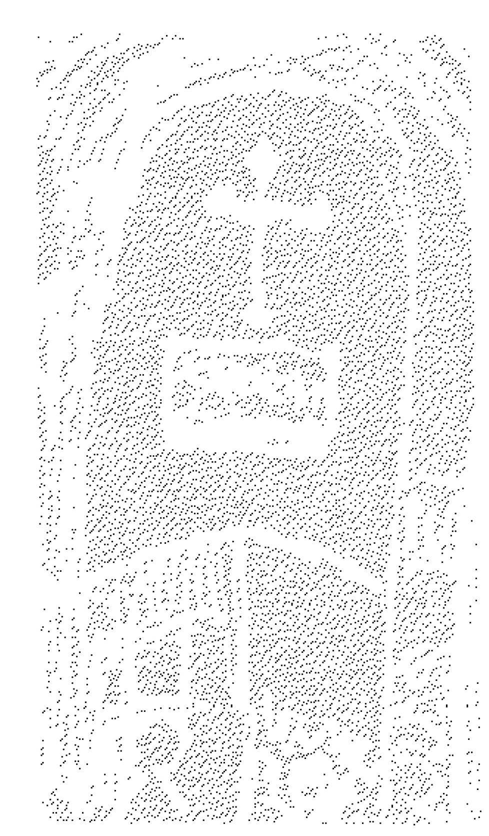
أولا : عمق المعتقد الدينى الذى ما زال يلعب دورا فعالا فى الموروث الشعبى ويتضح تأثيره فى أن الإنجاب والعقم رهن بإرادة الله ، وأن الإجهاض أو استمرار الحمل مرتبطا بمشيئة الله . . مواجهة الظواهر المرتبطة بالحمل والولادة ، كالمشاهرة أو الإجهاض أو العقم أو الولادة العسرة أو الحسد باللجوء إلى الشيخ أو الفقيه فى كثير من الأحيان والذى قد يستعين بآيات من القرآن الكريم ، كآية الكرسى ، المعوذتين . . فضلا عن عمل الأحجبة والرقى وما إليها .

ثانيا : الرواسب الثقافية والتى تتسم بالخرافة إلى حد بعيد والتى قد لا تجد لها تأييدا علميا بأى حال من الأحوال كاستمرار الحمل لفترة تتجاوز ١١ شهرا . وتفسيرهم بأن ذلك مرده إلى تناول المرأة لحم النوق أو الأبل ، والعلاقة بين لون « الكلف » ولون الطفل ، وأكل البصل ولون الطفل الأبيض ، أو المقابلة بين دفن خلاص الطفل بالقرب من « جواهرجى » حتى يصبح غنيا ، أو عندما ينام التوأم تتحول روحهما إلى قطط . . . . أو ينبغى على من يذهب لإلقاء خلاص الطفل ، أن يكون فرحا مستبشرا حتى يشب الطفل على شاكلته . . الخ ولاشك أن هذه الموروثات الثقافية أصبحت من قبيل الرواسب الثقافية إذ تمارس على الرغم من عدم اقتناع الكثيرين بجدواها وإدراكهم عدم فاعليتها .



الأعياد القبطية

بقلم المستشار : وليم سليمان قلادة



يمكن القول بأن « الأعياد » عموما هى أيام محدودة ، ترتبط بذكرى حدث ، أو شخص له أهمية خاصة فى تاريخ الجماعة ويحفظ وجدانها له تقديرا وإعزازا . . وتسجل الجماعة فى لحظة - يوم مثلا - بذاتها . وحين تأتى هذه اللحظة دوريا فى مسار الزمان ، تبعث النفس هذا الحدث لتحياه من جديد ، أو يأتى ذلك الشخص البطل المخلص المحبوب ، ليكون وسط الجماعة كما كان أول مرة . وهنا يظهر دور الفن الشعبى خاصة ، إنه يعبر عن تصور الجماعة لأصل العيد ، وما يرتبط به ، وعن مشاعرها التاريخية والمعاصرة نحوه .

و« القبط » اسم يطلق - علميا - على أهل أرض مصر عامة ولكن ثمة معنى اصطلاحيا أصبح يتبادر عند ورود هذه الكلمة فى القول أو الكتابة ، فالقبط بهذا الاستخدام الاصطلاحى هم المصريون المسيحيون ، الذين ينتمون دينيا إلى الكنيسة القبطية . ونحن هنا نتكلم عن « الأعياد القبطية » فى إطار هذا المفهوم المصطلح عليه .

ولقد نشأت أهم الأعياد القبطية خلال العصر القبطى من تاريخ مصر ، أى خلال ستة قرون من منتصف القرن الأول إلى منتصف القرن السابع . ولكن هذا لا يعنى أن إضافة جديدة وإعادة لتنظيم الاحتفال ببعض الأعياد لم تحدث بعد ذلك ، فثمة أحداث مهمة جرت بعد هذا التاريخ ، وشخصيات بارزة - ضمها الوجدان الشعبى ضمن تراث ذاكرته الجمعية .

ولقد حدث أن جاءت المسيحية إلى مصر أثناء الاحتلال الرومانى لبلادنا - وهى فترة تعمق فيها الانفصال بين الحكام والمحكومين القبط ، كان الانفصال عنصريا ودينيا وطبقياً ولغويا وحضاريا . واستمر هذا الانفصال بعد أن ألحقت مصر بالقسم الشرقى البيزنطى من الإمبراطورية الرومانية . وتعرض المصريون على مدى ستة قرون لاضطهاد شرس من الرومان الوثنيين ومن الرومان البيزنطيين . ولكن المصريين المحكومين صاغوا رؤيتهم لأنفسهم ولأرضهم وللزمان وللكون ، ونهضوا للمقاومة دفاعا عن إيمانهم وعن هويتهم . من خلال المسيحية وفى إطار مؤسستهم الشعبية .

فمنذ أن أعتنق المصريون المسيحية التأم المؤمنون فى جماعة منظمة هى « الكنيسة القبطية » - أقدم مؤسسة شعبية فى مصر - التى طبقا للتقليد التاريخى الكنسى القبطى أسسها القديس مرقص أحد رسل السيد المسيح وكاتب الإنجيل الثانى ، وما زالت مستمرة دون انقطاع

تؤدى مهمتها . وهى كيان مستقل له التنظيم الرئاسى المكتمل والمكتفى بذاته داخل مصر . وعبر قرون طويلة كانت مصر ولاية مستعمرة تابعة لدولة عظمى . لها كنيسة مستقلة ؛ لذلك يكون من الطبيعى أن تستقر فى الوجدان الجمعى المصرى ، بوعى أو فى العمق الدفين . . أمنية : أن تكون مصر ككنيستها مستقلة غير تابعة . وهكذا عاشت الكنيسة القبطية فى العقل الجمعى للمصريين رؤيا مستقبلية للوطن .

وكان من الطبيعى بالنسبة لشعب مقهور يحكمه الأجانب ، محروم من أن ينتظم كجماعة سياسية ، أن تكون الجماعة الدينية هى إطار نشاطه ، ومصدر وعيه ومجال إبداعه .

وحين جاءت المسيحية إلى مصر لم تقدم سطلقا فلسفيا كما هو الشأن فى الفلسفة والدين اليونانيين ، كما لم تقدم حسب وصايا دينية وتعاليم خلقية - بل إلى ذلك ، قدمت إيمانا بإله حى ، هو محبة مطلقة كاملة . ويؤمن المسيحيون بأن الله فى حبه غير المحدود أرسل كلمته فصارت إنسانا ، ولقد عاش الكلمة المتجسدة الظاهرة الإنسانية ، وحمل كل معاناة البشر حتى الموت . ولكن طبيعته أقوى من الموت - فقام وانتصر على قوة الموت . وهكذا فكل من يؤمن به ويتحد بموته وقيامته يغرس الكلمة فى كيانه شركة الطبيعة الإلهية وينال قوة القيامة .

ولعل من أوضح الدلائل على التغيير الذى أحدثته المسيحية فى وجدان المصريين أن العلامة التى قدمها الدين الجديد كتعبير يجمل كل ما أنجزه الكلمة المتجسدة هذه العلامة هى الصليب ، يرسمها المؤمن على نفسه ويعلقها على صدره ، ويمسكها بيده . تماما كما كان يفعل ملوكه القدامى الذين كان الإله القديم يقدم إليهم (العنخ) - الصليب مستدير الرأس ليعطيهم الحياة . ولكن هذه العلامة لم تكن تقدم إلا للملك ، ولا تقدم لأحد من أفراد الشعب . أما مع المسيحية فصار للإنسان العادى أن ينال هذه الرتبه الملكية . وبالفعل ، فإن النصوص والطقوس المسيحية تؤكد للمؤمن أنه بهذا الإيمان الجديد يصير ملكا مع المسيح وبه . فانضمام الإنسان للكنيسة يتم بالإيمان وبمشاركة المسيح موته ودفنه وقيامته . يتم هذا كله بمراسم « المعمودية » أى الصبغة التى تتم فى « جرن » (أى حوض) ماء يخط فيه مرات كثيرة رسم الصليب ، ثم يدفن فيه الشخص ثلاثة مرات تعبيرا عن مشاركة صلب المسيح ودفنه ثلاث أيام ، فإذا خرج من قبر الماء فهذا يعنى أنه قام مع المسيح وصار « خليقة جديدة » وعلى شبه ملك المسيح يوضع على رأس المعمد تاج ، إذا صار ملكا . ويستحضر الوجدان هنا ما جاء فى نصوص العهد الجديد من أن المسيح كلمة الله « جعلنا ملوكا . . . » .

لهذا فإن الفلاح المصرى وجد فى المسيحية تعبيرا عن كرامته ووعيا بها كان منذ زمن بعيد قد فقدهما . ومن هنا أيضا كانت مصر من البلاد التى كان اقتبال المسيحية فيها عاما وبحماس .

ومن ثم فإنه من الطبيعى أن تكون الوحدة الرئيسية فى الفنون الشعبية القبطية هى الصليب - فى تنويعات وأشكال كثيرة .

إن الصفة الأولى للفن القبطى هى أنه فن شعبى ، بل لعله أول فن فى الشرق يأخذ هذا الطابع ، فمن قبله ، كانت الفنون سواء فى وادى النيل و فى وادى الفرات وفى الأقاليم المجاورة مكرسة لتمجيد الملوك والحكام ، ولذلك كانت تستلهم اتجاهاتها وطرق صناعتها من آراء هؤلاء الحكام الذين كانوا يختارون الفنانين ويرعونهم ، ويدبرون لهم إمكانيات أعمالهم ووسائل تنفيذها ، فكان الوحى يهبط إلى الفنان من على ، ويقرر الدارسون أن ما كان يظهر من وقت لآخر من آثار للفن الشعبى كان فى حقيقته تقليدا سريعا منحرفا للفن الرسمى - حيث إنه فى كل مرة يصيب الضعف أو الانهيار الملكية الفرعونية ، كان الفن المصرى يلاقى نفس المصير .

هكذا يبين أن العطاء الأعظم الذى تقدمه المسيحية للمؤمنين بها هو شخص السيد المسيح نفسه ، لهذا ليس غريبا أن تكون أهم الأعياد القبطية على مدار السنة مرتبطة به وبمراحل حياته .

ثم تأتى بعد ذلك الأعياد التى تعيد ذكرى الشخصيات العظيمة التى آمنت به جيلا بعد جيل ، وأدت لهذا الإيمان الخدمات العظيمة ، أو ضَحَّت فى سبيله بحياتها .

وقد حدد النظام الكنسى مواعيد هذه الأعياد على أيام السنة القبطية وهى نفسها التقويم المصرى الزراعى العتيق منذ العصور الفرعونية . وهو نفسه التقويم الذى يحدد ما بنى عليه الفلاح المصرى مواعيد الزراعة والرى والحصاد حتى اليوم . وكان هو المستخدم فى الحكومة المصرية حتى أواخر القرن التاسع عشر .

ويضم هذه الأعياد كتاب يسمى « السنكسار » وله طبعه قديمة نسبيا باسم « كتاب الصادق الأمين فى أخبار القديسين ، القاهرة ، ١٦٢٩ للشهداء (١٩١٣م) .

ويمكن تقسيم الأعياد القبطية إلى ثلاث مجموعات : أعياد السيد المسيح ، وأعياد السيدة العذراء ، وأعياد الشهداء والقديسين .

وتنقسم أعياد السيد المسيح إلى قسمين : كبرى وهى مناسبات أهم الأحداث فى حياته ، وصغرى وهى ذكرى وقائع ليست فى أهمية الأولى . وعدد كل من هذين القسمين سبعة أعياد .

والأعياد السيدية الكبرى هى :

١ - بشارة السيدة العذراء بالحمل به (٢٩ برمهات - ٢٧ مارس) .
٢ - ميلاده (٢٩ كيهك - ٧يناير) .

٣ - (الغطاس ١١ طوبة - ١٩ يناير) .
٤ - أحد الزعف (الأحد السابع من الصوم الكبير) .
٥ - عيد القيامة (الأحد التالى لأسبوع الآلام) .
٦ - الصعود (اليوم الأربعون بعد عيد القيامة) .
٧ - حلول الروح القدس (اليوم الخمسون بعد عيد القيامة) .

والأعياد السيدية الصغرى هى :

١ - عيد الختان (٦ طوبة - ١٥ يناير) .
٢ - عرس قانا الجليل (١٣ طوبة - ٢٢ يناير) .
٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل (١٨ أمشير - ١٦ فبراير) .
٤ - خميس العهد (اليوم السابق للجمعة الكبيرة) .
٥ - أحد توما (الأحد التالى لعيد القيامة) .
٦ - مجىء العائلة المقدسة إلى مصر (٢٤ بشنس - ١ يونيو) .
٧ - عيد التجلى (١٣ مسرى - ١٩ أغسطس) .

الأعياد السيدية الكبرى :

١ - عيد البشارة :

وهو تذكار بشرى الملاك جبرائيل للسيدة العذراء مريم بأنها ستحبل وتلد السيد المسيح ، كما روى ذلك لوقا فى إنجيله . ويقع هذا العيد قبل ميلاد المسيح بتسعة أشهر هى مدة الحمل به .

٢ - عيد الميلاد :

وهو تذكار ميلاد السيد المسيح كما روت ذلك الأناجيل ويحتفل بهذا العيد بالصلاة طوال المساء وحتى منتصف الليل ولتعميق معنى ميلاد المسيح فى وجدان الشعب يسبق العيد صوم لمدة ٤٣ يوما يكون الطعام فيها نباتيا . وحين يعود الشعب من الكنيسة فى الساعات الأولى من صباح اليوم التالى إلى بيوتهم ، يجدون على مائدتهم الأطعمة الشهية المعدة طوال النهار .

٣ - عيد الغطاس أو الظهور :

وهو تذكار معمودية السيد المسيح من يوحنا المعمدان فى نهر الأردن . وهو أيضا تذكار بدء ظهور السيد المسيح وسط الشعب ينادى برسالته .

ويجرى الاحتفال بهذا العيد أيضا بالصلاة فى الكنائس ليلا كما فى عيد الميلاد . ويسبقه صوم من يوم إلى ثلاثة أيام . ويرتبط هذا العيد بالمياه - ولذلك فإن مراسم الاحتفال به حاليا تتضمن جزءا يؤتى فيه بلقان « أى حوض » يوضع فيه ماء من النيل وتجرى الصلوات لطلب البركة على هذا الماء ثم يغمس الكاهن طرف قطعة من القماش فيه ويلمس جباه المصلين .

على أن هذا اللقان الصغير كان فى الماضى مستودعا يسمح للمصلين بالغطس فيه . ولكن هذه العادة أبطلت لما كان يصحبها من هرج وضوضاء .

على أن المؤرخين فى العصور الوسطى رووا كيف كان الاحتفال بهذا العيد يجرى على ضفاف النيل نفسه وتشترك فيه الجماهير المصرية كلها أقباطا ومسلمين كما كان رجال الدولة يشاركون فى ذلك . وقد كتب المسعودى عن الاحتفال بليلة الغطاس بعد أن شاهده بنفسه أثناء حكم الإخشيد محمد بن طغج . وقد أمر فأسرج من جانب الجزيرة وجانب الفسطاط ألف مشعل غير ما أسرج أهل مصر من المشاعل والشمع . وقد حضر النيل فى تلك الليلة آلاف من الناس المسلمين والنصارى ، ومنهم فى الدور الدانية من النيل ومنهم على الشطوط لايتناكرون ، ويحضرون كل ما يمكنهم إظهاره من المأكل والمشارب والملابس وآلات الذهب والفضة والجواهر والملاهى والعزف . وهى أحسن ليلة تكون بمصر وأشملها سرورا ولا تغلق فيها الدروب ويغطس أكثرهم فى النيل ويزعمون أن ذلك أمان من المرض ومبرىء من الداء » . والطعام المعتاد أكله بعد الحضور من الكنيسة هو « القلقاس » والبرتقال واليوسفى .

٤ - أحد السعف :

واحد من أكثر الأعياد القبطية شعبية ، وهو تذكار لما رواه الإنجيليون عن دخول السيد المسيح إلى مدينة القدس - أورشليم . فقد دخلها فى وداعة وتواضع راكبا أتانا . وفرشت الجموع ثيابهم فى الطريق ، وآخرون قطعوا أغصانا من الشجر وفرشوها فى الطريق وأخذوا سعوف النخل وخرجوا للقائه . ولما قرب عند منحدر جبل الزيتون ابتدأ كل جمهور التلاميذ يفرحون ويسبحون الله بصوت عظيم والذين تقدموا والذين تبعوا كانوا يهتفون قائلين : « مبارك الآتى باسم الرب » .

ومنذ مساء يوم السبت ، وفى الصباح الباكر يتوافد الأقباط على الكنيسة حاملين سعف النخل الأبيض وأغصان الزيتون والورود . ويطوفون بالكنيسة حاملين السعف مرنمين بألحان شجية . وإلى وقت قريب كانت المواكب تطوف شوارع المدن والقرى ليلة الأحد حاملة السعف والشموع .

٥ - عيد قيامة السيد المسيح :

وهذا هو أعظم الأعياد المسيحية وأقدمها . وفيه يستعيد المسيحيون قيامة السيد المسيح فجر الأحد ، كما سجل ذلك الأبيليون الأربعة ويسبق هذا العيد صوم لمدة ٥٥ يوما . ويحتفل به كالميلاد والغطاس مساء يوم السبت لينتهى القداس فى الساعات الأولى من يوم الأحد ويجرى أثناء الأحتفال تصوير لحدث القيامة ، إذ تطفأ أنوار الكنيسة ويغلق باب الهيكل ليصبح كقبر المسيح المختوم وداخله يوجد بعض الكهنة والشمامسة . ثم يعلن الكاهن من الداخل بصوت عال ثلاث مرات : المسيح قام - وذلك كما صنع الملاك فى قبر المسيح .

حينئذ يطلب الشماس من الخارج أن تفتح الأبواب ليدخل ملك المجد « وحين يسأل الكاهن من الداخل » من هو رب المجد »يجيبه الشماس : « هو الرب القوى . . . » ويدفع باب الهيكل بقوة، وتضاء الأنوار ، وتتردد ألحان الفرح والإنتصار بقيامة المسيح ، ويطوفون بأيقونة القيامة فى الكنيسة حاملين الشموع والأعلام المرسوم عليها صورة القيامة .

ويسب أهمية هذا الحدث ، جعلت الكنيسة من كل أحد - تذكارا أسبوعيا لقيامة السيد المسيح .

٦ - الصعود :

يقول سفر أعمال الرسل : إن السيد المسيح ظل يظهر لتلاميذه طوال أربعين يوما بعد قيامته ، ثم صعد إلى السماء .

وتحتفل الكنيسة به يوم الخميس الذى يكمل أربعين يوما بعد عيد القيامة :

٧ - حلول الروح القدس :

وهذا العيد تذكار لما سجله سفر أعمال الرسل بشأن حلول الروح القدس على التلاميذ يوم الخمسين بعد عيد القيامة . أى بعد عشرة أيام من عيد الصعود .

الأعياد السيدية الصغرى :

١ - عيد الختان :

خضع السيد المسيح للشريعة اليهودية ، ولهذا أجريت له عملية الختان فى اليوم الثامن بعد مولده ، كما روى ذلك لوقا فى الإنجيل الذى كتبه .

٢ - عرس قانا الجليل :

أصل هذا العيد رواه يوحنا فى الإنجيل الذى كتبه ، فلقد دعى السيد المسيح ووالدته إلى عرس فى بلدة قانا . وحدث أن فرغ المشروب الذى كان يتناوله المدعوون ، ويبدو أن أصحاب العرس وقعوا فى الحرج . فطلبت أم المسيح منه أن ينقذ الموقف ، فاستجاب لها وحول ماء كان فى عدة جرار إلى عصير للكرم . فلما شرب ضيف الشرف أعلن أن هذا أطيب ما شربوه فى تلك الليلة . وزال الحرج عن أصحاب العرس .

٣ - دخول السيد المسيح إلى الهيكل :

هنا أيضا تأمر الشريعة اليهودية بأن يقدم المولود الذكر إلى الهيكل بعد أربعين يوما ، وأن تقدم عنه ذبيحة زوج يمام أو فرخى حمام . وقد تم ذلك كله . وفى الهيكل استقبله رجل بارتقى اسمه سمعان كان قد أوحى إليه أنه لن يموت قبل أن يعاين مسيح الرب . فما أن رآه قال : « الآن تطلق عبدك ياسيد حسب قولك بسلام . . . »

٤ - خميس العهد :

فى هذا اليوم اجتمع السيد المسيح مع تلاميذه فى اليوم السابق لصلبه وأسس للكنيسة سر القربان ما تمارسه الكنيسة إلى اليوم فى كل قداس .

وفى هذا الاجتماع أيضا قدم السيد المسيح قدوة لتلاميذه فى التواضع والخدمة ، إذ قام عن العشاء وخلع ثيابه وأخذ منشفة واتتزر بها ثم صب ماء فى مغسل وابتدأ يغسل أرجل التلاميذ ويمسحها بالمنشفة التى كان متتزرا بها . ثم سألهم « اتفهمون ما قد صنعت بكم - أنتم تدعوننى معلما وسيدا وحسنا تقولون لأنى أنا كذلك ، فإن كنت وأنا السيد والمعلم قد غسلت أرجلكم فأنتم يجب عليكم أن يغسل بعضكم أرجل بعض لأنى أعطيتكم مثالا وكما صنعت أنا بكم تصنعون أنتم أيضا . . وإن عملتم هذا فطوباكم إن عملتموه . . »

ولذلك فإن من ضمن ممارسات هذا العيد أن يؤتى بماء فى لقان وتتلى عليه الصلوات ثم يأتزر الكاهن بمنشفة كما فعل السيد المسيح بالماء أرجل المصلين . ولقد سجل المقريزى بعض ماكان يحدث فى عهده فى هذا اليوم فيقول « وعوام أهل مصر فى وقتنا يقولون خميس العدس من أجل أن النصارى تطبخ فيه العدس المصفى . . وكان فى الدولة الفاطمية تضرب فى خميس العدس هذا خمسمائة دينار تفرق فى أهل الدولة . . . . وأدركنا خميس العدس هذا فى القاهرة ومصر وأعمالها من جملة المواسم العظيمة . . »

٥ - احد توما :

ويقع فى الأحد التالى مباشرة لعيد القيامة . وتوما كان واحد من تلاميذ السيد المسيح الاثنى عشر . وحدث أنه لم يكن حاضرا مع الباقين حين زارهم المسيح بعد قيامته . فلما جاء قال له التلاميذ الآخرون : قد رأينا الرب . فقال لهم « لم لا أبصر فى يديه أثر المسامير وأضع يدى فى جنبه أومن » فبعد ثمانية أيام كان التلاميذ مجتمعين وتوما معهم . فجاء المسيح ووقف فى الوسط ودعا توما ليتحقق من آثار المسامير والطعنة .

٦ - مجىء العائلة المقدسة إلى مصر :

جاء فى الإنجيل الذى كتبه متى أن السيد المسيح وهو بعد صبى أخذته أمه وخطيبها يوسف النجار جاء إلى مصر لأن هيرودس النبى مزمع أن يطلب الصبى ليهلكه . فقام وأخذ الصبى وأمه ليلا وانصرف إلى مصر ويقول كتاب السنكسار القبطى وهو الكتاب الذى يضم سير القديسين وأعيادهم إن هذا اليوم هو من أعظم أعياد مصر الروحية لوجود السيد المسيح فيها . فلنحتفل به ونسر ونفرح فيه وقد وضعت الكنيسة لهذه المناسبة لحنا يتغنى فيه المصلون فى هذا اليوم قائلين : « افرحى وتهللى يامصر وكل بنيها وكل تخومها . . . لأنه قد أتى إليك محب البشر » .

وتقول الروايات إنه حين دخل السيد المسيح أرض مصر ارتجفت أوثانها وكانت تنكس لدى ظهوره أمامها . ويذكر المؤرخ بلاديوس الأسقف من رجال القرن الرابع الميلادى أنه ذهب بنفسه إلى إقليم الصعيد فى منطقة الأشمونين حيث ذهب المسيح ورأينا هناك بيت الأوثان حيث سقطت جميع الأوثان التى فيه على وجوهها عندما دخل المدينة » .

وتوضح الكتب مسار الزائرين الكرام إذ دخلوا مصر من الشرق ومروا بالقرب من الزقازيق إلى مسطرد إلى سمنود إلى البرلس إلى سخا ثم ساروا غربا إلى وادى النطرون حيث قامت الأديرة فيما بعد ثم جاءوا إلى عين شمس - المطرية واستظلوا بالشجرة المشهورة هناك . ثم إلى مصر القديمة وسكنوا المغارة الكائنة الآن بكنيسة القديس سرجيوس (أبو سرجة) وذهبوا بعد ذلك ، جنوبا إلى الصعيد من المعادى حيث كنيسة السيدة العذراء كائنة الآن على شاطىء النيل ، ووصلوا إلى البهنسا ثم إلى جبل الطير بالقرب من سمالوط وإلى الأشمونين ثم إلى القوصية وميّر ومنها إلى جبل قسقام حيث قام فيما بعد الدير الشهير بالمحرق . ويروى تاريخ هذا الدير أن العائلة المقدسة سكنت فى بيت صغير بجوار مغارة بها بئر ماء جار ، وتحول ذلك كله فصار ديرا للعبادة . ومن هذا المكان تلقت العائلة الأمر بالعودة إلى فلسطين بعد وفاة هيرودوس .

وتمتلىء الكتب بذكر الآيات والمعجزات التى جرت فى كل مكان مر به السيد المسيح وتردد ذكر هذه الزيارة فى كتاب « فضائل مصر » الذى كتبه عمر بن الكندى فى عصر الدولة الإخشيدية إذ روى أن أسد بن موسى قال : إنه شهد جنازة مع ابن لهيعة ، فرفع هذا رأسه ونظر إلى جبل المقطم وقال إن عيسى بن مريم مر بسفح هذا الجبل وعليه جبة صوف وقد شد وسطه بشريط وأمه إلى جانبه .

٧ - التجلى :

تروى الأناجيل أن السيد المسيح أخذ من تلاميذه بطرس ويعقوب ويوحنا أخاه وصعد بهم إلى جبل عال منفردين وتغيرت هيئته قدامهم وأضاء وجهه كالشمس وصارت ثيابه بيضاء كالنور وإذا موسى وايليا قد ظهرا لهم يتكلمان معه .

اعياد السيدة العذراء السبعة هى :

١ - البشارة لأمها بالحمل بها (٧ مسرى - ١٣ أغسطس) .
٢ - ميلادها (ابشنس - ٩ مايو) .
٣ - دخولها الهيكل (٣ كيهك - ١٣ ديسمبر) .
٤ - موتها (٢١ طوبة - ٣٠ يناير) .
٥ - صعود جسدها إلى السماء (١٦ مسرى - ٢٢ أغسطس) . ويسبق هذا العيد صوم مدته ١٥ يوما من ١ - ١٥ مسرى٧ - ٢١ أغسطس) وهو صوم شعبى ويشترك فى صومه فى بعض النواحى الأقباط والمسلمون .
٦ - عيد تكريس أول كنيسة باسمها فى مدينة فيلبى بمقدونية - اليونان (٢١ بؤونة - ٢٨ يونيو) .
٧ - عيد ظهور السيدة العذراء بالزيتون من ضواحى القاهرة (٢٤ برمهات - ٢ إبريل) .

فى مساء ٢ ابريل ١٩٦٨ أبصر عمال النقل فى محل عملهم أمام كنيسة العذراء بالزيتون ظهور السيدة العذراء مضيئة بين قباب الكنيسة ، فأخبروا كاهن الكنيسة بذلك وتتالى ظهور العذراء فى الليالى التالية وحتى أوائل سبتمبر . وكانت فى بعض الليالى مصحوبة بظهور حمامات مضيئة . وجاءت جموع غفيرة مسيحيين وغير مسيحيين تأتى لمشاهدة هذه الظهورات وتظل ترقب قباب الكنيسة طوال الليل . وصاحب ذلك حدوث معجزات متنوعة . وسجل هذا كله فى تقارير صحفية وكتب كثيرة . وقد أمر البابا كيرلس السادس بالاحتفال بهذا العيد سنويا .

اعيـاد القديسين :

رتبت الكنيسة القبطية لكل يوم من أيام السنة تذكاراً لقديس أو شهيد أو نبى من أنبياء العهد القديم وكما سبق القول - كتاب السنكسار ، وهى كلمة ذات أصل يونانى تعنى الجامع للأخبار .

وقد صنف بانوب عبده محتويات السنكسار فى عدة مجموعات تضم كل منها عددا من القديسين - على النحو الآتى :

١ - يوم رأس السنة القبطية (تقويم الشهداء) أول توت - ١١ سبتمبر .
٢ - أعياد السيد المسيح ، وقد سبق ذكرها .
٣ - أعياد السيدة العذراء ، وقد سبق ذكرها .
٤ - أعياد الملائكة .
٥ - أعياد أنبياء العهد القديم .
٦ - أعياد تلاميذ السيد المسيح ورسله .
٧ - أعياد الشهداء .
٨ - أعياد بطاركة الكنيسة وأساقفتها .
٩ - أعياد الرهبان والعذارى والقديسات .
١٠ - يوم ختام السنة .

وقد حددت الكنيسة يوما معينا لكل من هذه الأعياد وتتلى سيرة المحتفل به من السنكسار أثناء خدمة القداس ، وترنم الألحان التى تتضمن الإشادة بسيرته وبجهاده وبالأعمال التى أنجزها . وذلك كى تكون قدوة لأفراد الشعب ومثلا ومنة معاصرة دوما . كما أن الكنيسة حرصت فى اختيار فصول الكتاب المقدس التى تتلى فى القداس - حرصت على أن تكون هذه الفصول متناسقة مع العيد الذى نحتفل به ، ومعبرة عن الشخصية التى يجىء تذكارها فى هذا اليوم .

على أن الاحتفال ببعض الأعياد يأخذ طابعا شعبيا جماهيريا ، خاصة فى الأماكن التى جرت فيها أحداث حياة المحتفل به .

وفى هذا المكان غالبا ما تكون ثمة كنيسة قديمة أقيمت تخليدا لذكرى أحداث حياة ذلك القديس أو موقع استشهاده ، أو مكان إقامة الكنيسة القديمة التى تحمل اسمه .

وفى التاريخ المحدد للاحتفال بهذا القديس ، يحضر الأفراد تباعا لزيارة هذا الموقع التذكارى والتبرك به ، كما أن الكثيرين قد يقيمون فى المكان طوال أيام الاحتفال - إما فى أماكن معدة لذلك ، أو فى الخيام إذا كانت توجد منطقة خلاء حول الكنيسة .

وتستمر مدة هذه الاحتفالات فى أغلب الأحيان سبعة أيام . كما هو الشأن بالنسبة للست دميانة أو مارجرجس . ولكن بعضا آخر يستمر ثلاثة أيام . وهناك أعياد يبدأ الاحتفال بها فى المساء لتستمر حتى صباح يوم العيد وحسب .

ويشهد اليوم الأخير من مدة « المولد » احتفالا خاصا ، وتعتبر الليلة السابقة على يوم العيد « الليلة الكبيرة » وكثير من الحاضرين يظلون ساهرين طيلة الليل حتى الصباح .

وفى كل يوم من أيام هذه الفترة يقام قداس فى الكنيسة - أو أكثر . وتجرى مسيرات احتفالية داخل الكنيسة أو خارجها ، تحمل فيها أيقونة القديس المحتفى به .

وثمة مظاهر عدة غالبا ما تصحب زيارة المحتفلين فى « المولد » :

١ - يقف هؤلاء الزوار أمام أيقونة القديس وينشدون « التمجيد » المخصص له ، الذى يتحدث عن صفاته وجهادة وشجاعته .
٢ - كثير من الزوار يكونون قد ألمت بهم ضائقة أو مرض فيتوسلون إلى الله بشفاعة هذا القديس كى يخفف عنهم ماأصابهم . وغالبا ما يصحب ذلك نذر يتعهدون بالوفاء به فى كنيسة القديس أثناء الاحتفال بعيده . قد يكون النذر نقودا يتبرعون بها للفقراء أو الكنيسة ، أو ذبائح يوزعون لحومها على المحتاجين .
٣ - ويعتقد الكثيرون فى قدرة هؤلاء القديسين على التوسل لشفاء الأمراض المستعصية ، أو إخراج الأرواح الشريرة من نفوس المصابين ومن أجسادهم . ويكثر هؤلاء على الخصوص فى احتفالات مارجرجس بميت دمسيس .
٤ - وتصحب الإقامة بمنطقة « المولد » أنشطة وأماكن للترفيه . فبين الخيام تقام القهاوى والمطاعم والمحال لشراء ما يحتاجه الزوار من طعام متنوع وعلى الخصوص تلك المحال التى تبيع التذكارات التى يشتريها الزوار كبارا وصغارا ويحتفظون بها تيمنا بهذه الزيارة . وتظهر فى هذا المجال المحلات التى تعرض « أهرامات » الحمص وكميات الحلاوة ، التى يعتبر شراؤها والتهادى بها بعد العودة من مراسم الزيارة . حتى إن الأمثال الشعبية ربطت بين العودة بالحمص والنجاح فى العمل . فيقال لمن لا يحقق من عمل ما فائدة إنه « طلع من المولد بلا حمص » أو أنه جاى من المولد إيد ورا وإيد قدام .


ومن الواضح أن هذا المظهر عام على جميع « الموالد » المصرية ، قبطية كانت أو إسلامية .

ونورد هنا بعض امثلة للاحتفالات باعياد بعض القديسين :

القديس مينا أو مارمينا (ماركلمة سرياني تعنى السيد) بمريوط . . كان جنديا فى الجيش الرومانى فى القرن الثالث الميلادى . وفى نقيوس التى هى الآن قرية إبشناى بقرب كفر الزيات بمحافظة كفر الشيخ وترك الجندية ليصير راهبا ثم استشهد فى عصر دقلديانوس . ودفن فى مريوط . وبجوار قبره كان يوجد نبع كان ماؤه يشفى الأمراض . وكان الحجاج يأتون إليه من كل مكان ، ويأخذون من ماء النبع فى الأوانى الفخارية التى عليها رسم مارمينا ويعودون إلى بلادهم . وقد وجدت آثار هذه الأوانى فى أقصى بلاد الإمبراطورية الرومانية . ثم بنيت كاتدرائية عظيمة على قبر القديس كرسها البابا أثنا سيوس فى القرن الرابع ، يوم ١٥ بؤونة (٢٢يونيو) طبقا لما ورد فى السنكسار . ومع ازدياد الزائرين ، أقيمت كنيسة كبيرة بشرق الأولى . وصار مزار مارمينا من أشهر أماكن الحج المسيحى على مدى قرون عديدة . وكانت زيارته توضع فى مسار حجاج القدس ، يأتون إليه بعد زيارتها . وقد توقفت هذه الزيارات جزئيا فى القرنين التاسع والعاشر ولكنها واستؤنفت فى القرن الثانى عشر .

ومع بداية القرن العشرين ، أجريت فى الموقع حفائر لاكتشاف آثاره القديمة ، وتأسست فى الإسكندرية جمعية باسم مارمينا ، وأستونفت الزيارات خاصة فى يومى ١٥ بؤونة و ١٥ هاتور (٢٤ نوفمبر) وهو تاريخ استشهاده .

وفى السنوات الأخيرة بدأ البابا كيرلس السادس بناء دير فى المكان ، ووضع أساسه يوم ٢٧ نوفمبر ١٩٥٩ . وقد دفن هذا البابا فى



الكنيسة الجديدة التى أنشئت هناك .

وقد صار هذا الدير بكنائسه العديدة مزارا للجموع التى تفد إليه فى أغلب أيام السنة .

القديسة دميانة أو الست جميانة - بلقاس :

وتقع الكنيسة المسماة باسمها فى دير « البرارى » فى مكان كان يسمى « وادى السيسبان » ويقع شمال بلدة بلقاس التابعة لمحافظة الدقهلية .

ولقد استشهدت هذه القديسة أيضا فى القرن الثالث مع أبيها مرقس الذى كان حاكم الإقليم وكذا مع أربعين فتاة كن صديقات لها . وقد أقيمت كنيسة ضمت أجسادهن فى القرن الرابع يحتفل بتذكار تكريسها يوم ١٢* بشنس (٢٠ مايو) .

وخلال الأسبوع السابق على هذا اليوم تمتلىء المنطقة بالخيام البيضاء التى يقيم فيها الزائرون ، كما تأتى فى كل يوم أفواج كبيرة لزيارة المكان . ويروى الكثيرون أنهم يرون حمامة بيضاء تخرج من الكنيسة التى تضم أجساد القديسات .

مارجرجس بميت دمسيس :

طبقا لما ورد فى السنكسار ، ولد هذا القديس سنة ٢٨٠م وكان ضابطا فى الجيش الرومانى . واستشهد عام ٣٠٣ م فى عهد دقلديانوس ويقع عيد استشهاده يوم ٢٣ برمودة (١مايو) . ويحتفل بتذكار هذا الشهيد ببلدة ميت دمسيس التى تقع على بعد عشرة كيلو مترات شمال ميت غمر على فرع دمياط . وفى هذا المكان كان يقوم دير على اسم السيدة العذراء - ولذلك قصة . فقد حدث يوما أن توقف قارب آت من القدس فى ذلك المكان ، ولما حاولوا أن يجعلوه يبحر عجزوا . وتقول القصة إن مارجرجس ظهر فى حلم لرئيس الدير وأعلن له أن الزوار يحملون جزءا من جسده فى صندوق ، وطلب إليه أن يأخذه منهم ويقيم كنيسة يضع فيها هذا الجزء من جسمه الذى تحمل العذاب حتى الاستشهاد . وفى عام ٣٢٠ م أقيمت الكنيسة . ثم بنيت كنيسة جديدة عام ١٨٨٠م وتواصلت التجديدات فى كنائس المكان حتى اليوم . ويروى الزوار أنهم يرون وسط حلقات البخور المتصاعد إلى قبة الكنيسة فى المساء - يرون مارجرجس فى صورته التقليدية فارسا على صهوة جواد أشهب (بيرجس) فى أنحاء الكنيسة .

ويشتهر « مولد » مارجرجس لدى القبط والمسلمين بما يحدث فيه من شفاء للأمراض المستعصية وطرد الأرواح الشريرة التى تلبس بعض الأشخاص . وهم يستلقون فى ثياب بيضاء فى صحن الكنيسة وتجرى عليهم الصلوات .

الخمسة الأبناء وامهم الست رفقة فى سنباط :

ويقوم زوار احتفالات مارجرجس فى ميت دمسيس ويعبرون النيل إلى الشاطىء الغربى حيث تقع قرية سنباط وذلك لزيارة الست رفقة وأبنائها الخمسة .

هؤلاء كانوا من سكان قوص فى أقصى الصعيد ، وكان الأكبر فيهم - أغاثوس ، كما يقول السنكسار مقدم بلده ومحبوبا من الكل . وأثناء اضطهاد المسيحيين أعلنوا إيمانهم المسيحى بعد أن وزعوا أموالهم على المساكين فتعرضوا لعذاب شديد . ورحلهم الوالى إلى الإسكندرية لئلا يستميلوا الناس إلى إيمانهم ، لأنهم كانوا محبوبين من كل أحد وآمن بسببهم كثيرون وضحوا بحياتهم .

وفى الإسكندرية تواصل تعذيبهم إلى أن استشهدوا واحدا بعد الآخر وأمهم تشجعهم إلى أن لحقت بهم - ثم نقلت أجسادهم إلى سنباط وأقيمت حولها كنيسة يقصدها الزوار . ويقع عيد استشهادهم يوم ٧ توت (١٧ سبتمبر) .



رقم الايداع ٩٤/٧٠٥٦

I.S.B.N
977- 234- 045- 3

